Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV

por

MARIA ROSA LIDA
DE MALKIEL

EDICIONES
JOSE PORRUA TURANZAS, S. A.
MADRID

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

© Estudios sobre la literatura española del siglo XV
Yakov Malkiel

© «La dama como obra maestra de Dios»
«Para la fecha de la *Comedia Thebayda*»
Artículo de crítica de R. Lapesa: *El Marqués de Santillana.*
University Press of California.
Romance Philology.

Dep. legal M. 34.950

I. S. B. N. 84-7317-064-4

IMPRESO EN ESPAÑA
PRINTED IN SPAIN

Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A.
Cea Bermúdez, 10. - Madrid-3

TALLERES GRÁFICOS PORRÚA, S. A.
JOSÉ, 10. - MADRID-29

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INDICE GENERAL DE MATERIAS

Págs.

Prólogo (de Yakov Malkiel) 1

ARTÍCULOS

Juan Rodríguez del Padrón: 21

Vida y obras 21
Influencia 79
Adiciones 137

Una copla de Jorge Manrique y la tradición de Filón en la literatura española 145

La dama como obra maestra de Dios 179

NOTAS

La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV 291

Un decir más de Francisco Imperial: Respuesta a Fernán Pérez de Guzmán 311

Para la fecha de la *Comedia Thebayda* 325

La ciudad, tema poético de tono juglaresco en el *Cancionero de Baena* 333

Doña Angelina de Grecia [en colaboración con Renée Toole Kahane] 339

RESEÑAS

Una colección de romances españoles [a propósito

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Págs.

de Paul Bénichou, *Romances judeo-españoles de Marruecos*] 355

Un nuevo estudio sobre el Marqués de Santillana [a propósito de Rafael Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*] 377

Indice alfabético 393

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

SIGLAS

Acad.	Lope de Vega, *Obras*, edición de la R. Academia Española
AJPh	*American Journal of Philology*
BAE (= BAAEE)	Biblioteca de Autores Españoles
BHi	*Bulletin hispanique*
B.N.M.	Biblioteca Nacional de Madrid
B.N.P.	Bibliothèque Nationale de Paris
Brit. Mus.	British Museum
Clás. cast.	Clásicos castellanos
CoE	*Correo erudito*
GRPh	*Grundiβ für romanische Philologie* (de Gustav Gröber)
HGLH	*Historia general de las literaturas hispánicas* (de Guillermo Díaz-Plaja)
HR	*Hispanic Review*
H y Sch.	A. Hilka y O. Schumann
MGH	*Monumenta Germaniae Historica*
MLA	Modern Language Association of America
Mod. Lib. ed.	Modern Library edition
MPh(il.)	*Modern Philology*
NBAE	Nueva Biblioteca de Autores Españoles
NRFH	*Nueva Revista de Filología Hispánica*
OS	*Obras sueltas* de Lope de Vega

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Patr. Gr.	Patrologia Graeca, de Migne
Patr. Lat (= PL)	Patrologia Latina, de Migne
RABM[3]	*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (tercera época)
RF	*Romanische Forschungen*
RFE	*Revista de Filología Española*
RFH	*Revista de Filología Hispánica*
RHi	*Revue hispanique*
Ro (= *Rom.*)	*Romania*
Rom. Bibl.	Romanische Bibliothek
RPh (= *RomPh*)	*Romance Philology*
RR	*Romanic Review*
SBE[2]	Sociedad de bibliófilos españoles (Publicaciones, Segunda época)
Sp.	*Speculum*
VKR	*Volkstum und Kultur der Romanen*
ZRPh	*Zeitschrift für romanische Philologie*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

PROLOGO

I

La fecha en que se despertó el entusiasmo de María Rosa por la literatura española del siglo XV se puede determinar con todo rigor. En 1943 el Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires recibió un ejemplar de la edición crítica del *Laberinto* de Juan de Mena, que había preparado en España José Manuel Blecua (padre) y que acababa de salir en la prestigiosa serie de los «Clásicos castellanos». El dinámico director del Instituto, Amado Alonso, quien se empeñaba mucho en desarrollar la inolvidable *Revista de Filología Hispánica* como órgano de su círculo de colaboradores, confió la reseña del libro de Blecua a María Rosa, que ya entonces era la mejor especialista local en el terreno de la cultura grecorromana.

En aquel momento los intereses de la erudita argentina se extendían en varias direcciones; predominaba su curiosidad por los reflejos de la Antigüedad en la lírica y en el teatro del Siglo de Oro. En sus mejores trabajos comparatistas de principios de los años cuarenta casi brillan por su ausencia las alusiones a los textos preclásicos; testigos de ello son sus conocidos artículos sobre «La transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española» (1939) y sobre «Dido y su defensa en la literatura española» (1942-43), así como sus estudios sobre las repercusiones de las obras de Flavio Josefo, que en gran parte salieron póstumamente.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lo que encargó Amado Alonso a su alumna y asistente predilecta no era, según nos consta, más que una reseña; pero, dadas la conocida escrupulosidad del crítico y la inagotable riqueza del material, no tardó en alargársele el proyecto, hasta asumir las proporciones de un libro nada delgado. Como en aquel momento —poco propicio, en Buenos Aires, para el desarrollo tranquilo de las disciplinas filológicas— comenzó a dibujarse, para el propio Alonso y para sus colaboradores más adelantados, la necesidad de una emigración medio forzada a Norteamérica, el director del Instituto, con plena razón, explicó a María Rosa la utilidad de transformar un trabajo de gran envergadura en una tesis de doctorado que defendiera públicamente. Maestro y discípula se decidieron en favor de *Juan de Mena* como tema más apropiado para esta finalidad que las reverberaciones de Josefo. Así nació, entre 1943 y 1946, el primer *magnum opus* de la autora, rodeado de varios estudios satélites realizados en escala menor —aunque concebidos en clave muy parecida.

De allí en adelante ya no se le aflojó nunca a María Rosa Lida de Malkiel el interés casi febril por el período del Prerrenacimiento. Durante la fase norteamericana de su vida (1947-1962) obedeció a esta vocación, ante todo, dedicando casi doce años seguidos de labor sumamente concentrada a la redacción de su obra maestra, verdadera joya de la historia literaria: *La originalidad artística de «La Celestina»*, que la llevó a las últimas décadas del siglo xv y aun más allá. Encontró apasionante e inquietante aquel «otoño de la Edad Media», pero no sólo por los motivos y móviles que actuaron en el caso del ilustre historiador holandés Huizinga. Le pareció muy importante y a la vez extremadamente difícil de realizar el deslinde entre la tradición medieval y la renacentista, que a veces se confundían en España, aunque, desde luego, no en un país como Francia, de estructura y vicisitudes radicalmente distintas. Seguramente le causó pena tener que hacer constar su desacuerdo casi total con un consumado maestro a quien admiraba tanto —nada menos que Ramón Menéndez Pidal, con motivo de su interpretación poco feliz de fray Antonio de

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Guevara; véase el atrevido trabajo de la joven autora (1945), en cuyo título ya se plantea el dilema con toda claridad: *Fray Antonio de Guevara: Edad Media y Siglo de Oro español*—. Otras fuerzas que empujaban a María Rosa a dedicarse desde entonces con particular ahínco al último cuarto del siglo xv eran la casi estridente nota judaica de aquella época y el preludio al descubrimiento del Nuevo Mundo. Esta combinación de varios desafíos, los unos estricta o escuetamente intelectuales, los otros no carentes de ciertas vetas de emoción controlada, me parecen altamente característica de la obra de mi esposa.

II

Los trabajos reunidos en este tomo —tres artículos desarrollados, casi media docena de notas y un par de reseñas bastante elaboradas— no aspiran a representar más que unas muestras de aquellos estudios de la autora que atañen principalmente al siglo xv y se refieren en lo esencial a la literatura española. (Es cierto que uno de los artículos largos, «La dama como obra maestra de Dios», excede este doble marco.) A primera vista, los criterios de selección pueden parecer arbitrarios. Así se han omitido ciertos artículos, de innegable mérito, por el sencillo hecho de que ya figuraban en misceláneas publicadas de ambos lados del Atlántico, tratándose de libros que todavía no han desaparecido del mercado. Luego hubiera sido contraproducente incluir en esta selección los trabajos que giran en torno a Juan de Mena o a *La Celestina*, ya que existen alternativas mucho más eficaces y halagüeñas para sacarlos del olvido —ya arrimándolos a ediciones ampliadas de las grandes monografías a cuya sombra surgieron, ya agrupándolos en sendos tomitos aparte—. Otra categoría de obstáculos nos enfrenta en ciertos escritos «panorámicos» de la autora que abarcan períodos decididamente más largos que un siglo, por ejemplo, *La idea de la fama en la Edad Media castellana* (1952), «La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas» (1956) y «La literatura artúrica de España y Portugal» (1959) —ca-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

pítulo, redactado en inglés, que ella contribuyó a una obra de carácter enciclopédico—. Si bien examina en tales trabajos, a veces muy pormenorizadamente, varios textos literarios del siglo xv (por ejemplo, las crónicas individuales y las novelas de caballería), tales análisis quedan subordinados a la discusión de determinados temas o topoi y no cabrían bien en una antología como la que ahora ofrecemos al público. Por último, huelga insistir en que, de las numerosas reseñas que María Rosa Lida de Malkiel se dejó persuadir a preparar, todas ellas agudas y suculentas, sólo una minoría fue escrita *sub specie aeternitatis* y merece ser recogida fuera de su contexto original. Así y todo, no deja de ser provechoso recordar que, a más de sus dos obras monumentales, la autora dedicó, en conjunto, unas mil páginas concentradísimas a diversos problemas de la literatura prerrenacentista. De ahí el carácter de mero muestrario que adquiere forzosamente nuestra selección.

Los tres artículos que encabezan el volumen —uno de ellos sobre Juan Rodríguez del Padrón, el siguiente sobre Jorge Manrique, publicados ambos en vida de la autora; el último («La dama como obra maestra de Dios») reconstruido hace unos pocos años a base de un borrador bastante desarrollado— pertenecen, en el fondo, a la misma década (1945-1955). En todos los otros aspectos representan ideales y métodos distintos. El primero encierra una demostración —a decir verdad, magistral— de la técnica tradicional de la investigación literaria: estudio de la biografía del escritor en cuestión, inventario de sus obras (las conservadas y las perdidas), examen del influjo que ejerció y de su exagerada reputación, crítica de las opiniones formuladas por otras generaciones de filólogos. El segundo artículo ofrece un examen microscópico de un solo pasaje de las *Coplas*. El tercero es, al revés, mucho más avanzado y experimental en su ámbito, sus presupuestos y su método (en parte, estructuralista), llegando a representar una especie de compromiso de María Rosa Lida de Malkiel con el modernismo en sus facetas y variantes más honestas.

Las notas breves que siguen a los artículos son, por lo visto, de índole mucho menos *engagée*. Llevan la ventaja de

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

corresponder a un período marcadamente más extenso, ya que alguna que otra cae todavía en el capítulo porteño de las actividades de la autora (por ejemplo, «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo xv»), mientras que el resto ya pertenece a la fase norteamericana; así, «Doña Angelina de Grecia», que María Rosa escribió en colaboración con su amiga Renée Toole Kahane, evoca el año de su magisterio (1959-60) en la Universidad de Illinois (Urbana). A la selección de sus trabajos ya familiares a los especialistas se agrega aquí uno inédito, «La ciudad, tema poético de tono juglaresco en el *Cancionero de Baena*». Se ha conservado en el archivo de la autora nada más que un brevísimo esbozo, que recuerdo perfectamente haber discutido con ella allá por el año 1955; presumiblemente lo guardó entre sus papeles para tener algo listo (por lo menos listo a medias) en el caso de una invitación a plazo excesivamente corto —de las que se reciben con frecuencia cada vez mayor—. No descarto la posibilidad de que, en lo sucesivo, se olvidó por completo de este proyecto modesto.

Las dos reseñas que terminan el tomo pertenecen a la clase que en Norteamérica se llama *review article;* es decir, alcanzan las dimensiones de un artículo independiente, en virtud no sólo de su tamaño, sino también de la intensidad del esfuerzo realizado. El hecho de que Paul Bénichou recogió los romances marroquíes en pleno siglo xx no es óbice, a mi modo de ver, a que figure en este tomo la apreciación crítica de María Rosa Lida de Malkiel («Una colección de romances judeo-españoles»), ya que se trata, hasta cierto punto, de un fragmento milagrosamente fosilizado de la cultura española precisamente de fines del siglo xv. Los dos artículos-reseñas que brindamos al lector tienen en común un rasgo simpático: se trata en los dos casos de reacciones enteramente favorables. Hago hincapié en esta peculiaridad porque en ciertos cenáculos María Rosa adquirió la reputación de ser un juez cruel de esfuerzos ajenos; inclusive Menéndez Pidal, en su ensayo necrológico, le reprochó, aunque en tono amistoso, un ocasional exceso de severidad y una exagerada propensión a la po-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lémica. Prefiero soslayar la discusión del reproche e ilustrar sencillamente el calor y la simpatía con que María Rosa acogía, sin titubeo, los trabajos de contenido serio y de redacción elegante, como el mencionado libro de Bénichou y el jugoso estudio sobre el Marqués de Santillana (1957) de Rafael Lapesa, con quien se encontró en una sola ocasión (1949), aunque su carteo abarca dos décadas.

III

Caracterizado el libro en conjunto, cabe elucidar cada uno de sus ingredientes ya con mayor atención al detalle, aspirando a determinar el lugar concreto que ocupa en la obra total de la autora.

Esta tarea resulta particularmente difícil en el caso del estudio casi monográfico sobre Juan Rodríguez del Padrón, excelente trabajo que —a decir verdad— abunda en paradojas. Por un lado, consta que María Rosa, con muy raras excepciones, dedicaba sus ocios tan sólo al examen de autores (o, a veces, de textos anónimos) hacia los cuales se sentía francamente atraída. Simpatizaba con Juan Ruiz, sin siquiera tomarse la molestia de ocultar tal simpatía; sentía un fuerte entusiasmo por *La Celestina,* admiraba a don Juan Manuel por lo menos como ingenioso narrador y esmerado estilista, aunque quizá sin aplaudir la pauta de su conducta en la vida política del país; sentía una honda afinidad con un poeta y prosista tan erudito, tan metido en la Antigüedad clásica, como Juan de Mena; y, desde luego, sucumbía a la magia de Virgilio. Esta lista de enamoramientos literarios podría alargarse, con alusiones a fray Luis de Granada, Lope de Vega y Feijoo. Algunos críticos han achacado a María Rosa una toma de posición excesivamente apasionada en favor de los autores cuyas obras ponía sobre el tapete. Forman una escasa minoría los escritores antiguos o modernos hacia quienes mostró públicamente indiferencia o frialdad; por regla general, examinaba sus escritos para plantear o aclarar un punto de

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

teoría literaria. Así, no la interesaba en lo más mínimo denigrar a fray Antonio de Guevara, sino que, para ella, se trataba sencillamente de asentar los criterios imprescindibles para caracterizar su escala de valores ora como prerrenacentista (es decir, esencialmente medieval y, por lo tanto, atrasada), ora como plenamente renacentista.

Algo por el estilo pasó con el estudio que dedicó a Juan Rodríguez del Padrón. Ni la biografía ni la personalidad del hidalgo gallego de mediados del siglo xv le causaban honda inquietud, y ni una sola vez la oí recitar con fervor los versos de ese poeta o siquiera referirse a ellos en su conversación a lo largo de dos años. En este caso excepcional, ella se había comprometido a resolver un enigma: la altísima y, al parecer, injusta o exagerada reputación de que gozó más de un siglo una figura menor de la literatura medieval tardía. Y la solución que al final entrevió apenas si pudo llenarla de satisfacción, puesto que no era el mérito intrínseco de su prosa o poesía, sino ciertos rasgos pintorescos de su biografía lo que le aseguró a Juan Rodríguez del Padrón aquella inmerecida gloria. Quien recuerde el básico antibiografismo de María Rosa Lida, que prorrumpe en forma casi militante en sus «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*» (1959), y que también matiza, aunque con mayor suavidad, su gran libro sobre *La Celestina* (1962), comprenderá que el resultado que ella a lo mejor anticipaba desde el principio de su buceo no podía colmarla de felicidad. Sin embargo, ejecutó la operación entera con una disciplina ejemplar, aunque sin apasionamiento, como para demostrar a sus lectores más exigentes o más escépticos y aun a sí misma que era perfectamente capaz de investigaciones austeras, objetivas y libres de cualquier barniz de emocionalismo.

Otro problema que queda por solucionar es por qué la autora decidió dedicar este estudio particular a la memoria de su predilecto maestro, recién fallecido, Amado Alonso (1).

(1) Se ha conservado en Berkeley una carpeta con toda la correspondencia de la autora: con su hermano Raimundo, con Antonio Alatorre y con los peritos (A. Senn, F. J. Whitfield y otros) a cuya

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La dificultad estriba en que el erudito homenajeado, que yo sepa, nunca se ocupó de aquel período en su papel de crítico y erudito literario (siempre supeditado a sus sondeos lingüísticos). Tampoco se reconoce ningún parentesco de planteo o de método de investigación —siendo quizá el opúsculo más afín de Alonso, en virtud de su dimensión biográfica, el conocido trabajo sobre Fernán González de Eslava. Por cierto, coadyuvó el hecho fortuito de que la autora tenía recopilados, tamizados o quizá listos varios materiales en el momento en que se produjo la muerte de Alonso; pero dudo de que tal coincidencia fuese el móvil principal. Si no me engaño, la autora, como discípula sumamente leal y muy agradecida de don Amado, discernía en él un iniciador e incansable fomentador de la investigación seria, metódica, nada apresurada o impresionista, quien se empeñó en luchar contra la fácil improvisación efectista tan cara a ciertos aficionados, ante todo, pero no exclusivamente, en Hispanoamérica. Fuese o no enteramente acertado tal juicio, ella nunca vaciló en respaldarlo,

---

ayuda acudió. El plan original de María Rosa era colocar este trabajo en el tomo VII de la *Nueva Revista*, reservado para un homenaje póstumo a Amado Alonso. Dado el tamaño desproporcionado de su estudio, se dejó persuadir a contribuir a aquel tomo (1953) con otro artículo, sustancial pero relativamente breve, «La *Garcineida* de García de Toledo», que figura ahora en sus *Estudios de literatura española y comparada* (1966). La monografía sobre Juan Rodríguez del Padrón salió independientemente en dos partes, entre cuya publicación mediaron dos años —lo cual explica la documentación notablemente densa—. A tal interrupción involuntaria corresponde, en la vida y carrera de la autora, su período de magisterio en Ohio State University (Columbus), que le dio mucha alegría.

Conmemoró a Amado Alonso también con su traducción de la «Poesía rimada» de Maestro Alano de Lila, doctor universal, que salió en los números 215-216 de la prestigiosa revista literaria *Sur*. Además, dedicó a Alonso (aún en vida de él), así como a la memoria de otro admirado profesor, Pedro Henríquez Ureña, su tesis de doctorado sobre Juan de Mena.

El tema de Juan Rodríguez nunca dejó de picar su curiosidad. Así publicó, en 1960, varios agregados cortos, a los cuales añado ahora unos pocos, inéditos, que logré extraer de ciertas notas marginales que escribió a vuelo de pluma en su ejemplar de la revista, así como en unas cuantas fichas sueltas.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

y asiéndose de un tema que no estaba en boga y presuponía mucha escrupulosidad de parte del investigador, trató de recalcar, muy simpáticamente, su personalísima idealización de Amado Alonso.

Si bien el protagonista de este estudio nunca deja de ser Juan Rodríguez del Padrón (o la leyenda que largo tiempo rodeó su nombre), comparte el centro de interés con otras figuras de igual o menor relieve. Tal repartición de la curiosidad de la autora se nota, ante todo, en la segunda parte, sobre el influjo del poeta, donde era obligatoria por definición; pero, en verdad, ya se observa desde la primera página. Y como era difícil pintar a brochazos enérgicos retratos de tamaño natural de personajes relativamente medianos y a veces casi mediocres, María Rosa Lida se convierte en miniaturista y nos ofrece, en el fondo, un magistral desfile de literatos pintorescos de segundo y aun tercer orden.

Hay más: cuando se trata de un gran comediógrafo o novelista, la fascinación que ejerce su persona y la excelencia de sus obras son tales que fácilmente eclipsan a cada paso nuestra curiosidad por la opinión de tal o cual especialista moderno sobre ciertos detalles (reconstrucción de la biografía, valoración de determinados opúsculos, transmisión de manuscritos o incunables, etc.). Pero tal jerarquía cesa de actuar cuando se trata de autores antiguos de talla más modesta; en la reconstrucción de corrientes y de pléyades es el propio filólogo quien a veces asume el papel de verdadero héroe. Así, sin quitar nada a la merecida gloria del Comendador Escrivá, de Antón de Montoro, Quirós, Diego de San Pedro, Garcí Sánchez de Badajoz o Tapia, me atrevo a pensar que los agudos comentarios que María Rosa Lida de Malkiel hace de pasada (pero nunca superficialmente) sobre las investigaciones de J. Amador de los Ríos, A. Farinelli, E. Monaci, M. Menéndez y Pelayo, R. Menéndez Pidal, A. Paz y Mélia, C. R. Post, P. Rajna, H. A. Rennert, son un modelo de imparcialidad y de penetración crítica. Llama la atención el que colme de elogios la obra de explorador modesto y concienzudo que realizó, ya hace casi un siglo, A. Paz y Mélia, filólogo-archivero

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

a quien se debe una excelente edición de las obras del poeta. También habla con verdadera apreciación de la tesis de su propio coetáneo, P. Le Gentil (*La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, 2 tomos), que unos pocos años antes había reseñado con escaso entusiasmo en la revista norteamericana *Speculum*.

No sería difícil señalar varios puntos de contacto o enlace entre el estudio que encabeza esta colección y algunos trabajos anteriores, simultáneos o posteriores de María Rosa Lida; para ceñirme a un solo ejemplo, remito al lector a su nota, ya citada, sobre el género sacroprofano (y, en particular, la parodia litúrgica), al que pertenecen, entre las poesías de Juan Rodríguez, los *Siete gozos de amor* y los *Diez mandamientos de amor*. Pero los hallazgos más notables que ella hizo no fueron meras confirmaciones de asuntos ya aclarados, sino, al revés, unas sorprendentes contradicciones. Así, habiendo indagado con detallismo casi microscópico la obra de Juan de Mena, poeta en cuyo desarrollo habían corrido parejas un viaje, probablemente de estudio, a Italia y una honda simpatía por el brillante humanismo italiano de los siglos XIV y XV, seguramente quedó muy sorprendida al descubrir que, en el caso diametralmente opuesto de Juan Rodríguez del Padrón, ni siquiera una larga estancia en Italia provocó la más leve afinidad con el espíritu del Renacimiento. El aristócrata gallego, según explica muy bien María Rosa, se dejó seducir por tres modelos: la tardía lírica gallego-portuguesa, el romancero muy castizo de España (en su fase embrionaria) y la tradición alegórico-narrativa de la Francia medieval. Italia no cabía dentro de ese juego de prototipos.

A diferencia de lo que sucedió con la monografía sobre Dido, la autora esta vez se abstuvo de cualquier detenido examen de problemas léxico-etimológicos, limitándose a una breve alusión a cierto tipo de galicismos efímeros característicos de la oleada literaria en cuestión. Menciono tal laguna para estimular a nuestros sucesores a llenarla lo más pronto posible. Sería ventajoso prestar atención también a los nombres propios, ante todo al onomástico ficticio, que siempre deja

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mayor libertad a la iniciativa de un escritor. Así, sin enmarañarme en tecnicismos, me atrevo a agregar dos particulares a las observaciones de la autora. En *Ardanlier,* el nombre del protagonista de *Siervo libre de amor* —la obra quizá más famosa de Juan Rodríguez del Padrón—, no sólo es altamente sugestivo el sufijo *-ier,* que evoca el ambiente palaciego de Francia (compárese *ujier),* sino que el propio radical recuerda ora *hardi,* 'intrépido', ora *ardant,* es decir, el participio que corresponde al español *ardiente.* ¡Conviene aplaudir la ingeniosidad lingüística del hidalgo gallego! Igualmente feliz es el nombre de *Liessa,* que acuñó para la heroína de esta misma novela alegórico-sentimental. Aquí se confunden: *a)* la voz *liece,* 'alegría', tan característica del francés medieval, con su sufijo abstracto *-ece,* que equivale al español *-eza* y al latino -ITIA, y *b)* el sufijo casi homónimo, aunque de abolengo distinto, francés *-esse* = español *-esa* (como en *condesa, duquesa, princesa),* que figura en los títulos de las damas de la alta aristocracia.

Conserva su interés el segundo trabajo porque refleja, a la vez, dos curiosidades de la autora: su constante entusiasmo por Jorge Manrique y su gran admiración de consumada helenista judía por Filón, cuya obra marca la cumbre de la simbiosis judeo-griega. La fascinación que ejercieron sobre María Rosa las *Coplas* de Jorge Manrique forma una especie de arco muy extendido, prorrumpiendo por primera vez en el artículo que reproducimos aquí, el cual salió en 1942, y muy visible todavía en una nota que redactó a los veinte años y que, recuerdo con melancolía, salió unas pocas semanas después de su muerte. A medio camino entre estos dos extremos cabe colocar el capítulo apretado que dedicó a ese poeta predilecto en *La idea de la fama* (1952), dejando a un lado numerosas breves alusiones y observaciones sueltas que hizo a Manrique en su libro capital sobre Juan de Mena. Si se juntasen todas estas flores se podría hacer un hermoso ramillete... El filósofo alejandrino, desde luego, atraía a María Rosa Lida, en un principio, tanto como el historiador judeo-romano Josefo; le dedicó un suculento artículo de periódico, «La sabiduría

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

humana y la sabiduría divina: historia de una frase y de una actitud», que encabezó el prestigioso suplemento literario del diario porteño *La Nación* el 13 de abril de 1941. El trabajo que hoy ofrecemos al lector marca así el cruce de dos trayectorias casi autónomas y presupone, por parte de la joven autora, dos y aun tres tentativas de especialización erudita: helenismo, judaísmo alejandrino y Prerrenacimiento español. Huelga insistir en que su interés estriba no sólo en la familiaridad de María Rosa Lida con una extraordinaria diversidad de fuentes, sino, ante todo, en sus propias ideas críticas. La nota se divide muy nítidamente en dos partes de tamaño casi igual. La primera, partiendo de la dicotomía semántica del español antiguo y aun clásico *ca(u)tivo:* 1.°, 'prisionero, esclavo'; 2.°, 'miserable, desdichado', aspira a probar que el topos *cativa-señora* tenía, a partir de la Antigüedad, tanto arraigo en la filosofía, teología y literatura que no puede dejar lugar a dudas sobre la interpretación correcta de un pasaje (a primera vista algo ambiguo) de las *Coplas,* en que Manrique contrapone precisamente «la cativa» a «la señora». Con ello queda eliminada la previa conjetura de otro estudioso argentino, Augusto Cortina, quien se apresuró a optar por la solución alternativa. La segunda parte establece definitivamente el *Discurso parenético* de San Juan Crisóstomo y la *Carta* de San Eugenio como las fuentes de esta copla. Es muy gracioso —pero, en el fondo, muy serio y perfectamente merecido— el severo juicio crítico de María Rosa sobre la técnica, a veces atropellada y superficial, de Marcelino Menéndez y Pelayo. Sabido es que en este juicio negativo ella coincidía nada menos que con Ramón Menéndez Pidal.

IV

Ya nos consta que el ensayo erudito —¿esbozo de un libro que la autora dejó sin acabar?— sobre la «Dama como obra maestra de Dios» representa, en muchos aspectos, el antípoda del estudio casi contemporáneo sobre Juan Rodríguez

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

del Padrón. Pertenece a la familia de trabajos temáticos o tópicos, que giran alrededor de un concepto, un símil, una metáfora vital, mostrando sus metamorfosis, abruptas o graduales, a lo largo de dos milenios, siendo el Antiguo Testamento y los poemas homéricos los ideales puntos de partida. Ya la existencia de tal eje temporal hace algo problemática la agrupación de esta monografía —una de las más centelleantes que se deben a la pluma de María Rosa Lida de Malkiel— con investigaciones técnicas y de enfoque más preciso dedicadas exclusivamente al siglo xv. Además, la autora escatimó el espacio reservado para la literatura propiamente española. Aunque no falta el obligatorio análisis de ciertas obras de Mena, Santillana, Tapia, Garcí Sánchez de Badajoz, Suero de Ribera, Boscán, Torres Naharro, Castillejo, Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza, Francisco de Figueroa, Francisco de la Torre, Herrera, Francisco de Aldana y los hermanos Argensola, lo cual ya lleva al lector de lleno a los Siglos de Oro, y aunque la autora inclusive desparrama algunos comentarios jugosos sobre los últimos ecos del tema —en las novelas de Juan Valera y de Jacinto Octavio Picón—, sin embargo, es innegable que la corriente principal del pensamiento europeo, ya pagano o neopagano («la dama como obra maestra de la Naturaleza»), ya judeo-cristiano («la dama como obra maestra del Creador»), pasó en la Edad Media tardía por Francia, la Provenza e Italia, tardando hasta mediados del siglo xv en cundir por España. Ni aun los más consumados maestros entre las figuras de los dos Siglos de Oro alcanzan la altura conceptual, el grado de originalidad y el virtuosismo de un Petrarca. Por única vez, si no me engaño, María Rosa Lida se deja seducir a estudiar con simpatía y con el rigor de siempre un tema en que conviene reconocer que otras literaturas europeas no sólo precedieron, sino que también superaron a la española. Hasta cierto punto, este ensayo es un homenaje que María Rosa Lida tributó a la cultura italiana —homenaje objetivamente muy justo en este caso concreto, pero además nutrido por la conocida y comprensible italofilia de los porteños.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

No me detengo a recapitular aquí lo que ya queda expuesto, con detalles casi prolijos, en la nota preliminar que salió a principios de 1975, con motivo de la publicación original de la «Dama», y que decidí dejar en su lugar como documento humano: el inesperado descubrimiento del manuscrito once años después de la muerte de la autora; una alusión a la existencia del borrador en un importante pasaje de la carta de despedida que María Rosa, ya desahuciada, dirigió al más ilustre de sus corresponsales, don Ramón Menéndez Pidal, y el comentario que don Ramón, muy conmovido, hizo en su hermoso ensayo necrológico, etc. Sólo vuelvo a insistir en la importancia de la tercera sección del trabajo, que anuncia una imprevista inclinación de María Rosa Lida a experimentar con un análisis decididamente modernista, quizá en clave transformacional más que rigurosamente estructural. Nótese que allá por 1954 no se había cristalizado aún en lingüística el transformacionalismo que ha llegado a ser tan influyente en lo actual, de modo que los tanteos de la autora representan algo enteramente espontáneo y, desde luego, tanto más valioso.

V

No es fácil caracterizar en unas pocas frases de tono impresionista cada una de las cinco notas breves que integran la sección central de esta miscelánea. Pertenecen a fases muy distintas del desarrollo intelectual y artístico de la autora; encierran grados diferentes de elaboración (extendiéndose la gama de las posibilidades desde el primer esbozo, que sólo ahora logramos sacar del olvido, hasta unas joyas muy pulidas, y ya debidamente apreciadas por los especialistas) y obedecen ya a propósitos declarados con toda franqueza, ya a finalidades sobreentendidas decididamente fluctuantes.

La nota sobre «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV» (que salió en el último fascículo de la *Revista de Filología Hispánica,* dedicado —inoficialmente— a la me-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

moria de Pedro Henríquez Ureña) enlaza íntimamente con la tantas veces mencionada tesis de doctorado de la autora sobre Juan de Mena; en otros varios aspectos anticipa su artículo posterior sobre Juan Rodríguez del Padrón. El punto de partida es una actitud medieval que compartían todas las culturas del Occidente: la convivencia de lo sagrado y lo profano, debida en parte a una excesiva familiaridad con los símbolos religiosos, en parte a la circunstancia de que en aquella época, a diferencia de la Edad Moderna, «la esfera de lo sagrado representa casi toda la esfera de lo espiritual». Partiendo de tal planteo, que en general concuerda con las ideas desarrolladas por Huizinga en su libro sensacional *(El otoño de la Edad Media)*, María Rosa Lida ofrece una antología en miniatura, enhebrando los textos que cita con unos comentarios de extraordinaria finura, para colocar en su lugar varios pasajes reveladores que entresacó de las poesías de Alfonso Alvarez de Villasandino, Don Alvaro de Luna, Francisco Imperial y Santillana. Así lleva al lector hasta el umbral del Renacimiento *(La tragicomedia de Calisto y Melibea* y la *Farsa chamada Auto da India* de Gil Vicente). Son particularmente nobles y no carecen de reacciones personales las páginas que dedica al converso Antón de Montoro, así como a Juan de Mena, de cuyo lejano judaísmo estaba entonces y quedó después profundamente convencida —en parte porque «Mena, en elocuente contraste con sus contemporáneos, no ha compuesto versos en loor de la Virgen»—. En España el crepúsculo de la Edad Media —para variar la metáfora— «tiene como nota diferencial el papel de conversos y cristianos nuevos», y la conmoción sufrida por ellos debió de hacer doblemente intenso el conflicto entre lo sagrado y lo profano.

El trabajo siguiente, «Un decir más de Francisco Imperial: *Respuesta a Fernán Pérez de Guzmán*», representa, en rigor, una combinación libre de dos notas de orientación radicalmente distinta: la primera, dedicada a un problema de crítica textual y una cuestión de autoría; la segunda, de carácter léxico-etimológico. El hilillo que une estos dos esfuerzos es la circunstancia casi fortuita de que la palabra-clave que pre-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

side cierta poesía de sesgo reñido del *Cancionero de Baena* es, por casualidad, una voz que ha causado quebraderos de cabeza a generaciones de etimologistas. Se trata, en efecto, de *raça,* es decir, en disfraz moderno, de *raza,* que algunos investigadores hacen remontar al lat. *ratiō,* 'razón', y otros a *radia,* es decir, el supuesto plural colectivo de *radius,* 'rayo'. (A decir verdad, estas dos conjeturas no agotan las posibilidades, ya que Gianfranco Contini, en el ínterin, lanzó otra hipótesis enteramente independiente.) Sea como fuere, es esta última parte del trabajito —mucho menos discutida por los críticos que la primera— la que muestra a la autora en el papel inusitado de lingüista histórico —una pista que abandonó definitivamente allá por 1950, después de redactar sus artículos nada típicos sobre *saber*, 'soler', y sobre el giro *arpadas lenguas*—. Me apresuro a agregar que los tanteos de María Rosa me parecen dignos de todo elogio y que su análisis, basado en una lectura detenida y escrupulosa de textos de la Edad Media tardía, resulta más convincente y más libre de toda clase de presuposiciones ociosas que la tesis muy controvertida de Leo Spitzer. Me propongo reanudar esta discusión en un contexto más apropiado y realzar con tal motivo lo acertado de varios reparos textuales de María Rosa Lida. Por ahora me limito a la observación de que las dos partes del opúsculo de la autora —que redactó en Harvard, como becaria de la Fundación Rockefeller (1947), ya camino de Berkeley— enlazan íntimamente con sus pesquisas sobre la simbiosis medieval judeo-española, que en la Península fracasó tan trágicamente en 1492.

«Para la fecha de la *Comedia Thebayda*» —que salió a mediados de 1952 ya en una revista californiana, después del traslado de la autora a la costa del Pacífico— es uno de los trabajos más breves en su bibliografía. Por su deliberada economía de presentación y documentación y por su logrado laconismo estilístico pertenece al mismo género de nota erudita concentradísima y equilibrada que otros tres trabajos de María Rosa Lida de Malkiel, casi coetáneos: «*¿Libro de los gatos* o *Libro de los cuentos?*», «Para la toponimia argentina:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Patagonia» y «El desenlace del *Amadís* primitivo». A lo largo de otro eje, la nota se coloca entre la primera (1948) y la segunda (1954) versión —ambas inéditas por haber sido superadas— de *La originalidad artística de «La Celestina»*. En aquel entonces la autora, ya en pleno control del texto de la propia *(Tragi)comedia,* comenzaba a adquirir igual dominio de las «imitaciones». Uno de los primeros pasos que le convenía dar en aquella etapa era clasificar las tales «imitaciones», ante todo, para ver en qué orden cronológico se escalonan. De ahí su preocupación por la más mínima alusión a cualquier acontecimiento político reciente en el texto de la *Comedia Thebayda.* Es muy notable la fórmula delicadamente matizada con que brinda su solución del problema, erizado de aparentes contradicciones: «La obra se escribió en fecha anterior a 1504, aunque se imprimiera después de 1520, y quizá después de 1522.» El análisis encierra un interés particular, debido al papel que desempeña en él el aquilatamiento de varias reacciones de dos personajes —según el temperamento del individuo y su clase social— al atormentado problema judío en la España de los Reyes Católicos.

El opúsculo siguiente, «La ciudad, tema poético de tono juglaresco en el *Cancionero de Baena*», representa, como nos consta, un mero esbozo de un artículo, que se publica aquí por primera vez. Me pareció lo indicado salvarlo del olvido, a pesar de lo fragmentario y carente de los últimos retoques, porque suple un importante eslabón; mejor dicho, se presta a actuar de eslabón en varias cadenas y concatenaciones. Lo menos que se puede decir es que completa felizmente los demás trabajos de María Rosa Lida de Malkiel sobre la poesía cancioneril de la Edad Media tardía. Pero adquiere valor aún más específico si se le examina desde otros puntos de vista enteramente distintos. Sabido es hasta qué punto entusiasmaba a la autora —ella misma hija de una gran metrópoli— el nimbo que rodeaba ciertas ciudades del pasado ora prestigiosas en la actualidad, ora destinadas a desempeñar un papel sobresaliente. Remito al lector a aquellos capítulos sobre Jerusalén, en tiempos de los emperadores romanos, y sobre la pri-

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mera Buenos Aires, destruida y abandonada en el siglo XVI, que se encuentran en el libro póstumo de la autora, *Jerusalén: su cerco y destrucción por los romanos,* el cual debió de redactar hacia 1942. Quizá resulte más sorprendente, pero por cierto no menos relevante, el hecho de que la segunda redacción (1954) de su *Celestina* encerraba una sección sobre el ambiente concreto en la *Tragicomedia,* sección que en el fondo era una evocación de una típica ciudad española de fines del siglo XV; al revisar el manuscrito hacia 1959 suprimió esta miniatura, pero algunas páginas particularmente logradas que conseguí reconstruir salieron, ya póstumamente, en los *Estudios dedicados a James Homer Herriott* (1966), pp. 145-164. Me detengo en tales pormenores de sabor anecdótico para fundamentar mi sospecha de que María Rosa seguramente ansiaba volver a este proyecto tan atrayente y prometedor, aunque ignoro la pauta exacta de su pensamiento. Como el tema tiene muchas dimensiones y ha dejado un sinnúmero de reflejos en la literatura mundial, aun la de fecha reciente (basta recordar ciertos retratos poéticos de viejas ciudades europeas que dejó Ezra Pound), no descartemos la posibilidad de que fácilmente se le hubiera deslizado a la autora otro libro ameno y bien documentado sobre tópico tan seductor.

La última nota, sobre «Doña Angelina de Grecia», tiene carácter menos estético y más positivamente histórico, lo cual, por lo visto, no quiere decir que la autora pecaba por la más mínima proclividad hacia el positivismo en materia literaria o lingüística. Sencillamente la divertía el cambio ocasional de tono, método y enfoque. Redactó el borrador de esta nota durante su año de magisterio en Urbana, lo cual explica su colaboración muy fecunda con Renée Toole Kahane, la docta esposa —de abolengo griego— de Henry Kahane, profesor en la Universidad de Illinois, ubicada en aquella simpática ciudad del «Midwest» norteamericano. Falta agregar que Angelina R. Pietrangeli, también ella profesora en la misma universidad, era desde hacía varios años amiga y colaboradora del matrimonio Kahane, y también llegó a ser una muy

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

apreciada compañera de estudios de la propia María Rosa; de ahí la dedicatoria.

VI

Concluyen el tomo dos reseñas, que han sido escogidas a base de su mérito intrínseco, eso sí, y además a causa de la afinidad tópica que guardan con los artículos y las notas precedentes. Otro rasgo distintivo que tienen es el de ilustrar dos técnicas opuestas a que puede acudir un crítico autorizado para discutir, con vigor y elegancia, un libro erudito.

«Una colección de romances españoles» gira alrededor del primer libro que consagró al romancero judeo-español de Africa un joven crítico e investigador francés de abolengo sefardí, Paul Bénichou, que en aquel entonces acababa de radicarse en Buenos Aires. (Más tarde, ya pasados varios años después del final de la Segunda Guerra Mundial, regresó a Francia, pero nunca perdió el contacto con el Nuevo Mundo, volviendo a enseñar con cierta frecuencia en Harvard University.) Se echa de ver que María Rosa Lida reseñó con verdadero gusto el libro, regodeándose con la ejemplar lucidez de la exposición, tan característica de la erudición francesa, y admirando, por otro lado, la autenticidad sefardí del autor. En rigor, no se trata en la indagación de Bénichou de un espécimen de la literatura del siglo XV, sino de un moderno brote ultramarino de la poesía folklórica de aquel período. Hecha esta reserva, no veo ningún óbice a que el artículo figure en esta miscelánea dedicada al «otoño» de la Edad Media. El trabajo salió en una revista judeo-argentina de divulgación literaria e histórica, notable por su buen tono y nivel decoroso, y logra presentar con acierto todo lo que encierran de «interés humano» los materiales recogidos por Bénichou y su primera interpretación de tales datos.

Al revés, el examen muy matizado del libro que había dedicado Rafael Lapesa a *La obra literaria del Marqués de Santillana* salió en una revista destinada para los especialistas de ambas orillas del Atlántico. Por lo tanto, es francamente

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erudita, es decir, exige conocimientos previos por parte del lector y presenta la materia sin diluirla y sin esquivar el tecnicismo. María Rosa Lida de Malkiel, como crítico, y Rafael Lapesa, como autor, se tenían simpatía personal y gran estima mutuas, tendiendo ambos hacia el mismo equilibrio entre el riguroso establecimiento de los hechos y su ingenioso y refinado análisis. Así, los dos profesaban los mismos ideales y cultivaban la misma prosa erudita —de redacción esmerada, de casticismo exquisito, pero libre de retórica, de arrebatos líricos y de chismorreo barato. Dado este parentesco básico, nunca deja de ser interesante observar cómo se juzgaban mutuamente en ocasiones como ésta. El diálogo comenzó con la jugosa reseña que Lapesa dedicó, en 1955, a *Juan de Mena;* continuó, cinco años más tarde, con la aludida reseña de María Rosa Lida de Malkiel, que forma parte de esta miscelánea, y culmina con el artículo-reseña, no exento de melancolía, que nuestro colega de Madrid consagró, en 1963, al libro póstumo de María Rosa sobre *La originalidad artística de «La Celestina»*.

Aclaradas todas estas circunstancias, en parte adventicias, y situado cada eslabón de la cadena en su ambiente concreto, dejemos la palabra a la autora. Recordemos que no se prendó de golpe de aquel período difícil y confuso que fue el siglo XV en España y en el resto de Europa. Casi me atrevo a declarar que fue uno de los últimos hallazgos de mi esposa: después de la Antigüedad clásica, de la Biblia, de Juan Ruiz y de Lope de Vega. Creo que es esta fecha tardía del descubrimiento la que mejor explica la cautivadora madurez de su juicio.

YAKOV MALKIEL.

Berkeley, 16 de junio de 1976.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

JUAN RODRIGUEZ DEL PADRON: VIDA Y OBRAS

Dedico a la memoria de mi maestro Amado Alonso este trabajo, comenzado el 26 de mayo de 1952.

Para el lector moderno, Juan Rodríguez del Padrón es uno de tantos escritores de la tardía Edad Media cuya obra no justifica su fama. En este caso el desacuerdo no parece provenir de la dificultad de ajustar la lente histórica a su remoto objeto, ni tampoco de una boga momentánea que hubiese alzado caprichosamente el mérito del artista, pues de ser así las generaciones siguientes habrían invertido, a buen seguro, la arbitraria valoración. Pienso que la reputación de Juan Rodríguez del Padrón se debe en primer término a su personalidad, la cual realzó su obra a ojos de los contemporáneos y extendió su alcance cosa de un siglo. Cuando la persona de Juan Rodríguez cae en olvido, su eclipse como escritor es poco menos que total. Lope y Gracían, que a veces mencionan a los líricos del siglo xv —por ejemplo, al Comendador Escrivá, a Antón de Montoro, Quirós, Diego de San Pedro, Garcí Sánchez de Badajoz, Tapia (1)—, ya no recuerdan al autor a quien todos aquéllos admiraron e imitaron.

(1) Lope, Prólogo del *Isidro* (*OS*, vol. XI, Madrid, 1777, página XXVIII): «¿Qué cosa se iguala a una redondilla de Garcí Sánchez... »; *Introducción a la justa poética de* San Isidro (*BAAEE*,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

réplica de la del literato profesional, tal como se encarna por los mismos años en Juan de Mena. Este tiene instrucción universitaria, realiza por Italia un viaje, probablemente de estudio, desempeña cargos eruditos en la Corte, y su fisonomía palidece tras su obra al punto de que, cuando se le evoca, se le prestan los rasgos genéricos del intelectual laborioso. Juan Rodríguez del Padrón es un hidalgo gallego, que posiblemente se criara en la corte de don Juan II, posiblemente pobre, pues entra al servicio de un prelado, el futuro Cardenal Cervantes, quizá paisano suyo, con

---

de ellas, «Ardan mis tristes membranças...», coincide con la que hasta entonces se conocía principalmente, en lección inferior, por la *Vida* anónima de fines del siglo XVI (según J. AMADOR DE LOS RIOS, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, 1865, vol. VI, p. 341, nota 2), mientras Paz y Mélia, *ed. cit.*, p. 370, la creía compuesta de intento para un incidente de la *Vida*, y explicaba su presencia en cierto manuscrito del siglo XVI como prueba de la difusión de aquella biografía. En la *Vida* sólo se insertan dos cuartetas, mientras en el *Cancionero del Museo Británico* la poesía consta además de once décimas: ¿serán décimas y cuartetas dos composiciones independientes? También nota Rennert que no ha aparecido la poesía «Amor, ¿por qué me persigues?», citada por Garci Sánchez de Badajoz en su *Infierno de Amor* (R. FOULCHÉ-DELBOSC, *Cancionero castellano del siglo XV*, *NBAE*, volumen XXII, núm. 1.048, p. 632*a*); parece que ya la *Vida* no la conocía directamente, pues al acomodarla a su narración la atribuye a Badajoz. De las obras en prosa se ha perdido el *Oriflama*, nombrada por su autor en la *Carta* que, a manera de «envío», sigue a la *Cadira de onor*: «...no oluidando la tu menor hermana, el *Oriflama*, que en la sylla de Anthenor, sentada enlas saladas ondas, plañiendo queda el nuestro departimiento e la su hedad non conplida» (*ed. cit.*, p. 175; cfr. también pp. XXXVIII y 390-391). También se ha perdido el *Compendio de los linajes de Galicia*, citado por bibliógrafos y genealogistas (*ibid.*, pp. 385, 393-395). El inventario de los bienes de Gómez Manrique registra entre sus libros «La admiración que hizo Juan Rodríguez» (*Cancionero de Gómez Manrique*, ed. A. Paz y Mélia, Madrid, 1886, vol. II, p. 333), a propósito de lo cual anota el editor: «Si es de Juan Rodríguez del Padrón, la obra de aquel título es desconocida.» Además, el *Siervo libre de amor*, en el ms. único en que ha llegado, está incompleto, según señalaron Paz y Mélia al analizar el último párrafo (pp. 424-425), y C. R. POST, *Mediaeval Spanish allegory*, Harvard University Press, 1915, p. 96, al examinar la exposición del argumento en el «Primer título» (p. 36 de la citada edición).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Y en verdad, a pesar de lo incompleto (2) y lejano de su obra, se vislumbra en ella una personalidad de singular relieve, rica y original, de esas que no sólo se imponen a cuantos rozan su esfera, sino dan pie a la anécdota y a la leyenda, las cuales, a su vez, acentúan su perfil esencial. Su biografía, en efecto, es la viva

---

vol. XXXVIII, p. 145*a*, a propósito de los versos famosos del Comendador Escrivá que cita en su versión retocada): «¿Qué cosa se pudo decir más altamente en cuatro versos?» En la p. 145*b* menciona desdeñosamente a Quirós por su romance «Amara yo una señora...», sin reparar en que el comienzo no es de Quirós *(Cancionero general de Hernando del Castillo*, ed. J. A. de Balenchana, Bibliófilos españoles, Madrid, 1882, vol. I, núm. 475). *Ibid.*, p. 146*a*, cita: «en razón de agudos epigramas, al Ropero y a Montoro, con tantos donaires y agudezas que no les hace ventaja Marcial». GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, cap. XXIV, transcribe en sus dos versiones la copla del Comendador Escrivá, «eminente ingenio valenciano» (de quien trae otros versos en el capítulo siguiente), y también versos de Garcí Sánchez de Badajoz y de Diego de San Pedro. En el cap. XXV cita con elogio a Diego de San Pedro y al «agudo Tapia, uno de los españoles antiguos». Aparte los testimonios de eruditos como Gonzalo Argote de Molina, Baltasar de Victoria, Nicolás Antonio, y de historiadores particulares como Lucas Wading y Felipe de Gándara, reunidos por A. Paz y Mélia en su meritoria edición *(Obras de Juan Rodríguez de la Cámara*, Bibliófilos españoles, Madrid, 1884, pp. 451-452), las menciones de este autor son raras. Juan de Valdés, que elogia a Mena, Badajoz, el Bachiller de la Torre, Guevara, Astorga y Manrique, le cita solamente una vez, sin nombrarle, como autoridad para el uso poético de *ledo:* «También dice el otro: 'Bive leda si podrás'» *(Diálogo de la lengua*, ed. J. F. Montesinos, *Clás. cast.*, Madrid, 1928, p. 112). Una mención muy honorífica se halla en carta de don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, al secretario Andrés de Prada *(Cinco cartas político-literarias del Conde de Gondomar*, ed. P. de Gayangos, Bibliófilos españoles, Madrid, 1869, p. 13), según la cual las obras poéticas de Juan Rodríguez «exceden en sutiles conceptos y altos pensamientos a los Garcilasos, Boscanes, Camoes y Saas de Miranda». Preciso es recordar que la carta es una apología de los gallegos, de tono un tanto jocoso.

(2) Sin duda se han perdido varias de sus poesías. H. A. RENNERT, al editar las que halló a su nombre en el *Cancionero del Museo Británico (ZRPh*, XVII, 1893, pp. 544-558), observa que una

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

quien luego pasa a Italia. Muchos años reside y viaja con él en aquel país y en otros; sus versos nombran a Basilea (p. 29), sede del concilio a que asistió el Cardenal, y sin duda visitó otros lugares y cortes de la Europa central y oriental, recibiendo alguna halagadora distinción nobiliaria (p. 422). Consta que estuvo en Asís, donde probablemente le encontrase Pero Tafur, y es verosímil que, vinculado ya al clero, profesase en Jerusalén —peregrinaje nada excepcional, máxime desde Italia— y terminase sus días en su tierra, como fraile del convento franciscano de Herbón, que contribuyó a fundar. Lo más sonado de su vida es cierto desdichado lance de amor palaciego al que parecen aludir algunos de sus versos y su *Siervo libre de amor*. Partiendo de tales notas básicas, fácil era idealizarle según lo hacen la leyenda, especialmente fijada en una *Vida* de fines del siglo XVI, como caballero cortesano y poeta, viajero en tierras de allende, amado de dos reinas y asesinado alevosamente lejos de la patria (3).

---

(3) Para Mena, véase *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, México, 1950, pp. 92 y ss., 159, 228, 246, 330. Para la biografía de Juan Rodríguez del Padrón me baso en el estudio y notas de PAZ Y MÉLIA en su edición citada, y en las rectificaciones de J. FILGUEIRA VALVERDE en la *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, 1949, vol. I, pp. 615 y 641. Desgraciadamente me son inaccesibles el libro del P. FIDEL FITA y AURELIANO FERNÁNDEZ GUERRA, *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia*, Madrid, 1880, y varios trabajos enumerados en la bibliografía de Filgueira Valverde. Eco de los viajes de Juan Rodríguez del Padrón quedó en algún epígrafe de sus obras; el de «Byue leda si podrás...» reza en el *Cancionero de Baena*, núm. 470: «Esta cantiga fizo J. R. del P. quando sse fue meter frayre a Jerusalén, en despedimiento de su señora»: claro es que los novelescos epígrafes del *Cancionero de Baena* no representan más que los rumores y habillas que habían llegado al colector o al copista. Muy elocuente es la inscripción del «envío» del *Triunfo de las donas* y *Cadira de onor* (p. 174): «Siguese vna carta de Juan Rodríguez. No se sabe para quién la haya escripto, que paresçe averla hecho quando se partió a ser frayle en el Santo Sepulcro de Jerusalén, yendo desnaturado del reyno.» Quien escribió estas palabras no comprendía

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En contraste con un cristiano nuevo como Juan de Mena y con un gran señor como el Marqués de Santillana, el modesto hidalgo Juan Rodríguez del Padrón se muestra muy poseído de su orgullo de casta, según lo acredita el párrafo de la *Cadira de onor* en protesta de la impropiedad de que un poeta corone a otro (pp. 138-139):

---

la naturaleza de la *Carta*, la refirió, quizá con razón, a un momento decisivo de la vida del autor y, para mayor efecto, se empeñó en interpretar sus viajes como destierro. Paz y Mélia (p. XXVIII) caló muy bien en dicha *Carta* la imitación de la primera elegía de las *Tristes*, sólo oportuna si el autor se hallaba lejos de «la Magestad real» de don Juan II (p. 175), y la alusión a una estancia en Padua («... en la sylla de Anthenor, sentada enlas saladas ondas»). La canción «O desuelada, sandía...» (p. 29) nombra a Basilea y deja entrever familiaridad con viajes y caminos. Es frecuente el lamento por la partida («Byue leda si podrás...», «Muy triste será mi vida...», p. 189, y cfr. p. XVII; «¿Qué esperança llebará...?», núm. 5 de las editadas por Rennert; «En dos debates estó...», número 6, y en las décimas que siguen a «Ardan mis dulces membranças...», núm. 9) y por la ausencia («¿Quién sin vós se a de holgar...?» y «Venga ya triste la muerte...», ed. Paz y Mélia, pp. 189-190), pero tales temas son poco menos que obligados en la poesía amorosa. El *Siervo libre de amor* cuenta en primera persona que una dama, de condición social muy superior a la del protagonista (p. 40), le favorece (p. 43); el autor, afligido por tener que guardar secreto (p. 44; cfr. 24, final de «Ham, ham, huyd que rauio...», y p. 25, los hermosos versos últimos de «Cuidado nueuo venido...», canción, con todo, atribuida a Pedro de Quiñones en el *Cancionero de Gallardo*, núm. 29, y anónima en el *Cancionero de Herberay*, núm. 85), se confía a un amigo por cuyo consejo escribe a su amada (p. 44); el amigo desleal provoca la ira de la dama (p. 45), lo que lleva al autor a la soledad (p. 46) y desesperación (p. 52). Ahora bien: la condición elevada de la dama es la más firme convención del amor cortés en la lírica trovadoresca; el secreto es uno de sus requisitos, y el amigo maligno está muy cerca del típico *lauzengier*. ¿Estamos ante una ficción retórica tradicional o el artista acomodó a ella lo vivido? Es curioso que en la canción «Bien amar, leal seruir, / *cridar et dezir mis penas*...» (p. 28), el poeta olvide el precepto del secreto; también es justo recordar que el *Siervo libre de amor* no acababa en la nota romántica de desesperación, sino en una racional indiferencia al amparo de la Discreción (p. 38).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> E asý de vn poeta, avnque a Omero e a Publio Maro pase en eloqüencia, non traerá la laureola fasta que por el prínçipe, a quien pertenesçe de le dar laurel o yedra, segund fueron los antiguos, e Petrarcha en nuestra hedad, sea laureado. Onde no poco ofenden la magestad del prínçipe algunos poetas vulgares que de su propia abtoridad a otros coronan.

Con razón José Amador de los Ríos *(ibid.*, p. 267, nota) veía aquí una censura de la *Coronación* escrita por Mena en loor de Santillana (y quizá también de la que compuso Santillana en memoria de Jordi de San Jordi). Paz y Mélia (p. 432) descifra alusiones a diversos personajes de humilde cuna, tales como Juan de Valenzuela, Miguel Lucas de Iranzo, Diego Arias Dávila, encumbrados por Enrique IV (4), en la censura a los príncipes que admiten «a las obras de Mares... ynfinitos... que en los ofiçios de Vulcán e de Saturno con los pastores se vyeron trabajar» (p. 143). Un poco más adelante leemos en el mismo tratado lo que parece un reproche a la privanza de don Alvaro de Luna, la que tanto resentía la nobleza (p. 145):

> Dolor entrañable alos nobles vyrtuosos del nuestro tienpo es ver los prínçipes a personas yndygnas destribuyr los benefiçios; por lo qual, segund Casiodoro dize enel sesto libro de sus Epýstolas, las vyrtudes e buenas costumbres de cada vn día se veen peligrar. ¿E quál será el noble que, veyendo en personas de obscuro linaje dystribuýdas las reales merçedes, en serviçio quiera trabajar del prínçipe?

(4) Cfr. Diego Enríquez del Castillo, *Crónica de don Enrique IV*, cap. xvi, en *BAAEE*, vol. LXX, p. 109*a*.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nada hay en la obra de Juan Rodríguez que refleje la idea monárquica, centralizadora y nacionalista del valido, patente en el *Laberinto* de Juan de Mena, ya que su reverso era la aspiración a cortar las alas a la anarquía feudal de los nobles. Tampoco hay, a pesar de su afición a hazañas caballerescas y a pesar de su devoción, el más leve recuerdo de la «sancta guerra» —en palabras de Mena— contra Granada: lo cual corrobora su condición de noble hostil a las miras de don Alvaro, quien deseaba consumar la Reconquista para consolidar el poder real.

Si en la literatura de los conversos y de los tocados por el humanismo renacentista (Santillana, Mena, Valera, Lucena) asoma la simpatía a los humildes, labradores y menestrales, en las páginas del hidalgo gallego no se refleja otro ambiente que el de la alta nobleza, no sólo la de España, sino la de muchas cortes de Europa (cfr. *Siervo libre de amor*, pp. 55-56 y 63-66), pues la casta noble se sentía solidaria, por cima de las fronteras nacionales: las hazañas de Ardanlier en Hungría y Bohemia (pp. 56, 64 y 66) traen a la memoria las del portugués Juan de Merlo en Hal y Arrás, las del español Diego de Valera en Dijon y las del borgoñón Jacques de Lalaing en Castilla y Escocia (5). A boca llena habla Juan Rodríguez de emperadores, reyes, príncipes y magnates, enaltecidos por la pompa

(5) Véase Juan DE MENA, *Laberinto*, copla 199 y glosa de Hernán Núñez; Hernando DEL PULGAR, *Claros varones de Castilla*, ed. J. Domínguez Bordona, *Clás. cast.*, Madrid, 1923, pp. 115-116; R. L. KILGOUR, *The decline of chivalry*, Harvard University Press, 1937, pp. 258 y ss. Nótese que Mena, al clasificar a los hombres ilustres conforme a las categorías de la Antigüedad, convierte a verdaderos caballeros andantes, como el Conde de Mayorga y Juan de Merlo, en guerreros adscritos a la orden de Marte, subordinando sus proezas individualistas a las hazañas de los que mueren en la guerra de Reconquista y unificación. A la inversa, Juan Rodríguez reduce guerras contemporáneas, como la de Alemania, Bohemia, Hungría y Polonia (cfr. Paz y Mélia, p. 417), a episodios caballerescos que se deciden por el denuedo de un solo paladín.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ceremoniosa que da vistoso prestigio a cada uno de sus actos: el cotejo con *Curial y Guelfa* o la referencia al *Otoño de la Edad Media* son aquí forzosos.

Por eso mismo se muestra Juan Rodríguez del Padrón tan prendado del simbolismo de la heráldica, expresión típica del vivir noble medieval, que florece con pujanza en las costumbres palaciegas del siglo xv. Las obras conservadas ofrecen copia de ejemplos (páginas 48, 54, 55, 65, 70, 72, 122, 153 a 173), y aun hay que agregar el título, por lo menos, de la perdida *Oriflama* y, sin duda, muchas páginas del *Compendio* genealógico. Todos sus escritos documentan su posición nobiliaria: los breves versos de amor en estilo cortesano; el *Siervo libre de amor,* obra alegórica que incluye la historia sentimental y caballeresca de Ardanlier y Liessa, rica en alusiones a las cortes europeas; las perdidas genealogías y, sobre todo, el *Triunfo de las donas* y la *Cadira de onor.* Pues el doble tratado plantea el problema de la verdadera nobleza, palpitante en los inquietos tiempos de don Juan II, cotejando la definición de la Escolástica con las de autoridades más recientes. Entre los muchos que meditaron sobre el problema —fray Diego de Valencia, Fernán Pérez de Guzmán, el Condestable de Portugal, mosén Diego de Valera, Juan de Lucena, Hernán Mejía— se destaca Juan Rodríguez por su arrogante tradicionalismo y resistencia a las nuevas ideas, lo que le valió (6) varios ataques de Valera.

Muy neta es también la fisonomía religiosa de Juan Rodríguez del Padrón: ya se ha visto que, como a los nobles que en 1431 frustraron la toma de Granada por celos de don Alvaro de Luna, también le tiene muy sin cuidado el enclave infiel en la España cristiana. Tampoco hay en sus versos la pormenorizada crítica del

(6) Según A. FARINELLI, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania,* Torino, 1921, p. 56.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mundo, la inquietud teológica o la introspección con que vierten su ascetismo Gonzalo Martínez de Medina, probablemente amigo suyo (*Cancionero de Baena*, núms. 333 y 336 a 339), Ferrán Sánchez Calavera (*ibíd.*, núms. 517, 525, 526 y 529 a 532), Juan de Mena (*Coplas contra los pecados mortales*). La única excepción sería el *Dezir que fizo Juan Rodríguez del Padrón contra el amor del mundo* (7), copiado por don Rafael Floranes del *Cancionero*, hoy desaparecido, que compiló hacia 1464 Fernán Martínez de Burgos. El *Cancionero de Baena* trae este *Dezir*, con variantes verbales y algunos versos y coplas en distinto orden, bajo los números 331 y 533, atribuyéndolo respectivamente a Diego Martínez de Medina y a Ferrán Sánchez Calavera. Metro, estilo, uso de ejemplos difieren de cuanto se conoce de Rodríguez del Padrón y concuerdan en un todo con la obra de Sánchez Calavera. Pero, en contraste muy notable, el poeta gallego muestra el llamado súbito de la conversión, con vigor y originalidad nada comunes, en la Canción «Fuego del divino rayo...», que sobresale singularmente en la copiosa y trivial lírica del siglo XV: aparte su fervor, se embellece, como las *Coplas* de Jorge Manrique, por evocar en su atractivo —esto es, con apreciación no ascética— el mundo al que está renunciando.

Muy importante es el papel de los conversos en la sociedad española del siglo XV: tanto más extraña que en toda la obra de Juan Rodríguez no se encuentre la menor alusión a judíos ni a cristianos nuevos. Ostenta, eso sí, afición a la parodia litúrgica —nuevo contraste con Juan de Mena—, gustada en la Edad Media europea y de tenaz arraigo en las letras hispánicas. Comparados con las muestras de los siglos XV y XVI —las *Misas de amor* de Suero de Ribera y de

(7) En *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI*, ed. A. Paz y Mélia, *Bibliófilos españoles*, Madrid, 1892, pp. 365 y ss.; cfr. p. xv.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Juan de Dueñas, la *Letanía* y los *Salmos penitenciales* de Diego de Valera, el *Miserere* de Francisco de Villalpando, el *De profundis* de Mosén Gaçull, el *Sermón de amores* en prosa de Diego de San Pedro, las *Liçiones de Job* de Garcí Sánchez de Badajoz, glosadas por Gómez Manrique, el *Nunc dimittis* de Fernando de Yanguas, la *Vigilia de la enamorada muerta* de Juan del Encina y el *Sermón de amores* de Cristóbal de Castillejo—, los *Siete gozos de amor* y los *Diez mandamientos de amor* de Juan Rodríguez del Padrón brillan por su mesura y su gracia levemente humorística. Con igual espíritu, la *Estoria de dos amadores* (p. 72) cuenta que las tumbas de Ardanlier y Liessa se muestran a los peregrinos enamorados en los días de «grand perdonança» que «otorga el alto Cupido». Muy cerca está otro rasgo típico del otoño de la Edad Media, la yuxtaposición de elementos cristianos y paganos: así es el templo «ala muy clara Vesta, deessa de castidat», en el que, como otra *Belle Doette*, profesa la Infanta Irena con su compañía de doncellas para orar por el alma de Ardanlier y que, a su muerte, se transforma en palacio encantado, para prueba de caballeros andantes *(Siervo libre de amor*, pp. 66 y ss.) (8).

Obra.

Formas medievales, no renacentistas.—En contraste con Juan de Mena, quien mantiene las formas literarias medievales, aunque ajustándolas a nueva norma

(8) Para el cultivo de lo sacroprofano en la literatura peninsular, véase F. Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor»*, Paris, 1938, pp. 221 y ss.; P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, Rennes, 1949, pp. 194 y ss. (con valioso material francés); *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, pp. 98-99. En general, y para la yuxtaposición de elementos paganos y cristianos, véase J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1945, pp. 221 y ss., 472 y ss.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

estética y renovando su contenido, y con el Marqués de Santillana, introductor de alguna novedad, como los *Sonetos fechos al itálico modo*, Juan Rodríguez del Padrón reconoce plena vigencia a las viejas formas. Su poesía, personal y apasionada, no altera en lo mínimo las convenciones externas de la lírica cortesana tradicional: la desesperación amorosa se vierte en parodias devotas, canciones, un mote (Rennert, núm. 3), un debate (Paz y Mélia, pp. 191-194). Probablemente tomara parte en ésos como torneos poéticos en que daban su parecer sobre un punto varios versificadores cortesanos: la penúltima copla de los *Diez mandamientos de amor* alude al debate sobre Franqueza, iniciado por Gutierre de Argüello, y en el que intervienen Juan de Villalpando, Mosén Rebellas y Juan de Dueñas (9). Idéntica concepción de la poesía como pasatiempo palaciego revela la Canción inserta en el *Siervo libre de amor* (pp. 42-43), cuyas dos octavillas incluyen versos de don Juan II y del magnate Juan de Padilla. La única concesión a los nuevos gustos —bien que gustos castizos, no importados de libros de Italia— es su posible participación en el *Romancero*. Pues si éste es para Mena cantar de rústicos (*Laberinto*, 287*h*) y para Santillana solaz de «las gentes de baxa e servil condición», Juan Rodríguez está asociado a la elaboración de tres joyas del *Romancero:* el *Infante Arnaldos*, *Rosaflorida* y *La hija del rey de Francia* (Rennert, números 4, 8, 11). Verdad es que las opiniones varían sobre la atribución de estos tres romances novelescos que se hallan entre sus poesías del *Cancionero del Museo Británico*, pero no hay argumento irrefutable para negársela, y, en particular, la atribución de los dos últimos no suscita dificultad alguna (10).

(9) *Cancionero de Roma*, ed. M. Canal Gómez, Florencia, 1935, vol. I, pp. 114 y ss.; Paz y Mélia, p. 405.

(10) M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, en *NBAE*, Madrid, 1905, vol. I, p. CCLXXXVII, comienza por no mostrarse muy

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Las obras originales que de Rodríguez del Padrón se conservan en prosa son el *Siervo libre de amor*, el *Triunfo de las donas* y algunas imaginarias *Epístolas*. El *Siervo libre de amor*, expuesto en primera persona, es el análisis psicológico-alegórico del curso de sus

---

dispuesto a admitir que un cortesano de don Juan II pudiese lograr tanta belleza, como si el abuelo y el padre del Marqués de Santillana, éste mismo, Carvajales, Quirós y otros no hubiesen mostrado atención al arte popular y raro talento en estilizarlo. En segundo término, como «las lecciones que el ms. de Londres da son... inferiores a los textos impresos», Juan Rodríguez «no puede ser tenido por autor original de estos romances, sino por refundidor bastante torpe». No comprendo por qué Juan Rodríguez del Padrón no pudo escribir versiones de esos romances inferiores en belleza a las impresas, y principalmente a las del *Cancionero de romances de Amberes*, hacia 1548, que las difundió: cfr. ed. facsimilar, Madrid, 1945, e Introducción de R. MENÉNDEZ PIDAL, pp. XXXII y ss. y XLIII. G. BAIST, en el *Grundriss der romanischen Philologie*, de G. Gröber, Strassburg, 1897, vol. II, 2.ª parte, pp. 429, 431 y 433, admitió incondicionalmente la atribución, y RENNERT, *ZRPh*, XVII, 1893, pp. 559-560, se inclinaba a ella, pues, en efecto, no hay argumento probatorio en contra. P. RAJNA opinaba ingeniosamente en «Osservazioni e dubbii concernenti la storia delle romanze spagnole», *RR*, VI, 1915, pp. 23 y ss., resumiendo su estudio «*Rosaflorida*» de *Mélanges offerts à M. Emile Picot*, Paris, 1913, vol. II, pp. 115 y ss., que Juan Rodríguez debió de ser mero colector del *Infante Arnaldos* y de *La hija del rey de Francia*, que son comunes a la poesía popular de otros países europeos y muestran huellas de transmisión oral, y autor de *Rosaflorida*, privativo de España, e inspirado verosímilmente en el *Aiol*, poema caballeresco francés (o en su prosificación), cuyo eco literario en Italia constituye el puente para *Rosaflorida*. La defensa de la atribución de *Rosaflorida* es muy plausible, mucho más que la impugnación de los otros dos romances. Pues, ante todo, el papel de «mero colector» de poesía popular es mucho más anómalo y anacrónico (por lo menos en España) para un poeta anterior al siglo XIX que el autor: Pero, Diego e Iñigo de Mendoza, Carvajales, Quirós, Juan del Encina, Gil Vicente, Lope de Vega y muchísimos otros estilizaron, pero no coleccionaron la canción popular. En segundo lugar, es notable que se atribuya al autor de la primera novela caballeresco-sentimental, no tres romances cualesquiera (históricos, por ejemplo, o lírico-alegóricos, o fronterizos o mitológicos), sino caballerescos, y no de los ciclos caballerescos clásicos, por así decirlo, como los artúricos o carolingios, sino de ficción sentimental libre con vago fondo caballeresco, lo que concuerda muy sutilmente con el modo de la *Estoria de dos amadores*. Además, *La hija del rey de Francia* es la cabal

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

amores —verdaderos o no—, en estilo sumamente artificioso y con inclusión de varias breves poesías líricas. Aunque los críticos del siglo pasado lo han clasificado como novela, la obrilla emparienta mucho

---

contraparte de *Rosaflorida*, en cuanto presenta la historia semihumorística de otra dama arriscada, con todos los motivos que figuran en la versión, superior sin duda, del *Cancionero de romances de Amberes*, aunque en estilo menos adornado y epigramático.

El caso del *Infante Arnaldos* es algo distinto. La versión del *Cancionero del Museo Británico* no coincide en sus motivos ni con la bellísima versión trunca del *Cancionero de romances de Amberes* ni con la versión judía, que es la que más lógicamente explica el misterioso comienzo: véase R. MENÉNDEZ PIDAL, «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española», en *Los romances de América y otros estudios*, Buenos Aires-México, 1943, pp. 60 y ss. Con todo —y salvo la mejor opinión de Menéndez Pidal—, preciso es anotar dos hechos a favor de Juan Rodríguez del Padrón: 1) El *Infante Arnaldos*, atribuido a Juan Rodríguez en el *Cancionero del Museo Británico*, aparece «contaminado» precisamente con el romance del *Conde Niño*, que en la versión del *Cancionero de Amberes* y subsiguientes ha servido para desarrollar los efectos del canto mágico. Semejante «contaminación» no mecánica ¿no parece apuntar al primer paso en la lenta elaboración del primoroso *Conde Arnaldos*? 2) La versión atribuida a Juan Rodríguez adolece de incongruencias en la distribución del diálogo, como señala Menéndez Pidal, pero en conjunto no sólo no es incongruente, sino que, por su contenido amoroso, es mucho menos insólita en la tradición del asunto novelesco que la versión absolutamente única, en su delicado misterio, del *Cancionero de Amberes*. Aquélla sigue fielmente el dechado caballeresco; el Infante va de caza, entra en el barco encantado y gana con el maravilloso canto (propio o ajeno) el amor de una princesa. ¿Conocemos lo bastante —podemos abrigar la presunción de conocer lo bastante— la oscura gestación de la que han brotado el *Conde Arnaldos* y el *Conde Niño* (con su final tomado, a su vez, del romance de *Tristán)* para negar terminantemente que pudo haber un momento inicial en que los elaboradores del *Romancero* vacilaran entre la secuencia «caballero de caza — canto y barco maravillosos — reconocimiento» y la secuencia «caballero de caza — barco y canto maravilloso — amores»? Recientemente, CH.-V. AUBRUN, *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts*, Bordeaux, 1951, pp. CXIV-CXV, admitiendo la explicación de Rajna para *Rosaflorida*, cree que en el *Infante Arnaldos* Juan Rodríguez del Padrón refundió un relato poético sobre don Pero Niño con elementos folklóricos, y que en *La hija del rey de Francia* transformó con originalidad los elementos de la canción popular francesa de la moza que burla al caballero aprensivo.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

más con las alegorías amorosas en verso que en los siglos XIV y XV abundan del otro lado del Pirineo. La coexistencia de prosa y verso en una misma obra no era novedad desde Boecio, y, aflojado el rigor formal grecorromano, gana terreno en la Edad Media, como lo atestiguan en la literatura hispanolatina el tratado *De consolatione rationis* de Pedro de Compostela y la *Chronica Adefonsi imperatoris*. La *Vita noua* y varias composiciones provenzales y francesas (cfr. Le Gentil, p. 515) habían renovado su práctica, para no olvidar su frecuencia en la literatura árabe y la alternancia de cuaderna vía y versos líricos en el *Libro de buen amor* y en el *Rimado de palacio*. El *Siervo libre de amor* contiene la *Estoria de dos amadores*, que, sobre un fondo de aventuras en tierras extranjeras (a imagen, como observaron Amador de los Ríos, p. 344, nota, y Paz y Mélia, p. XX, de las andanzas más o menos coetáneas de don Pero Niño y de Mosén Diego de Valera), traza un breve relato trágico, de escenario ya cortesano, ya agreste y sobrenatural, para exaltar, fiel a la convención caballeresca, el servicio y la lealtad amorosa. Formalmente nada más anticuado que el procedimiento con que Juan Rodríguez trae a remolque este relato como «enxenplo» para su propia situación (p. 53), pues el enamorado subsume su caso bajo el paradigma «muerte de amores como la de Ardanlier»: lo único que falta es el interlocutor que, en *Cendubete*, en *Calila e Dimna* o en el *Conde Lucanor* hubiese preguntado «cómo fuera aquello».

Las dos obras en prosa más extensas son tratados didácticos de pensamiento muy tradicionalista, según queda indicado. También es tradicional su forma; una leve anécdota —el coloquio «con nobles mancebos bien enseñados»— enlaza por sus comienzos ambos tratados y contiene además, verdadero cuento de cuentos, la historia de la ninfa Cardiana, cuyo intento es enhebrar la larga digresión feminista que constituye

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

el *Triunfo de las donas*. La estructura no difiere mucho de la de *Barlaam e Josaphat* o la del *Libro de los estados* o la de la coetánea y marcadamente retardataria *Visión delectable:* un ameno marco narrativo encierra con trasparente artificio la enumeración escolástica de vetustos argumentos y el acarreo de autores no renovados por el humanismo. Dos breves historias de amor se exponen en la *Epístola de la Madreselva a Mausol* y en las cartas de Troylos a Breçayda y de Breçayda a Troylos: su forma epistolar es la de las *Heroidas*, presentes en castellano desde la *Primera crónica general* y la *General estoria*, forma familiar además por las cartas amatorias insertas en las novelas de caballerías, en el *Amadís*, en el *Tristán* y en el ciclo troyano.

Modelos medievales, no renacentistas.—Es que toda la obra de Juan Rodríguez del Padrón está escrita de espaldas al Renacimiento, como lo comprueba, aparte sus ideas y las formas literarias que cultiva, el examen de sus modelos y de su erudición. Para los primeros no tomo en cuenta las obras didácticas, cuyo contenido es bien mostrenco de todos cuantos por esos tiempos podían escribir en Europa. La *Estoria de dos amadores* surgió probablemente por inspiración de un episodio de la novela caballeresca francesa de *Merlin;* en la prueba de los amadores descrita al final, Amador de los Ríos (p. 364, nota) señaló el parecido con la de la Insula Firme en el *Amadís*. Lo notable es que no hayan dejado en ella el menor rastro la *Fiammetta* de Boccaccio, que fascinó al autor de *Grimalte y Gradisa*, ni la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, cuyo título traduce literalmente. Posiblemente le apartase de la primera el ambiente de burguesía que Boccaccio destaca, ya que Juan Rodríguez sólo admite el caballeresco cortesano o el sobrenatural, y su prejuicio nobiliario se

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

impuso sobre la simpatía que el autor del *Siervo libre de amor* y de la fábula de Aliso y Cardiana debía de sentir por el delicado buceo introspectivo de la *Fiammetta.* Más claro aún parece su desvío de la novelita de Eneas Silvio, a quien debió de conocer por estar ambos al servicio del Cardenal Cervantes (Paz y Mélia, p. VII: nada más opuesto a los caracteres desarrollados con observación realista, al adulterio como tema central, a las escenas lascivas y sórdidas exhibidas en el curso de la acción, a las conveniencias sociales que separan a los dos amantes, al amor nada heroico del protagonista, al importante papel del ambiente ciudadano, que el relato del hidalgo gallego con sus personajes que no son sino ideales abstractos de dama y caballero, con su ambiente nobiliario, con sus toques sobrenaturales, con su escenario de corte y de montaña, y en donde el amor de Ardanlier atropella la desigualdad social y motiva la muerte de Liessa, a la que el enamorado no sobrevive.

En cuanto a la obra poética, sin destacar lo mucho que se ha perdido de literatura medieval española, y que hace casual y fragmentaria toda tentativa de demarcar orígenes e influencias, no puede menos de notarse con asombro que no sugiere modelos latinos, franceses ni italianos, antes bien, se revela anclada en la antigua tradición de la lírica gallego-portuguesa. El chiste sacroprofano en que acaban mote y glosa en la bonita Canción «Sólo por ver a Macías...» (p. 26):

> Yo me querría morir,
> con tanto que resurgir
> podiese dende a tres días,

es idéntico al que en tiempos de Alfonso el Sabio empleaba Pero García Burgalés en una cantiga de escarnio para motejar de retórico el apasionamiento de

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

otro trovador *(Cancioneiro da Vaticana*, ed. E. Monaci, Halle, 1875, núm. 988):

Roy Queymado morreu con amor
en seos cantares, por Sancta Maria,
por hunha dona que gran ben queria
e por se meter por mays trobador
por que lh'ela non quis ben fazer
fezessel en seos cantares morrer
mays resurgir depoys ao tercer dia.

La copla final de «Fuego del divino rayo...» (p. 33):

Adiós, real esplendor
que yo seruí et loé
con lealtat;
adiós, que todo el fauor
e quanto de amor fablé
es uanidat.
Adiós, los que bien amé;
adiós, mundo engañador;
adiós, donas que ensalcé,
famosas, dignas de loor,
orad por mí pecador,

suena, como nota Paz y Mélia (p. 408), a elaboración densa y sentida de la Cantiga del Arcediano de Toro, poeta de la corte de Juan I (1379-1390) *(Cancionero de Baena*, núm. 314):

A Deus, Amor, a Deus el Rey
que eu ben serví,
a Deus, la Rreyna a quen loey
e obedesçí...

Pero el modelo predilecto entre todos, a quien Juan Rodríguez declara ferviente admiración e imita de

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hecho, es Macías. La Canción inserta al final del *Siervo libre de amor*, p. 79, nombra al «gentil Macías»; en los últimos versos de los *Siete gozos de amor*, el autor aspira a compartir el sepulcro no con su dama, sino con su poeta favorito (pp. 12-13):

> Si te plaze que mis días
> yo fenezca mal logrado,
> tan en breve,
> plégate que con Macías
> ser meresca sepultado;
> y dezir deue
> do la sepultura sea:
> una tierra los crió,
> una muerte los leuó,
> una gloria los possea.

Especialmente le dedica la Canción, ya señalada, con su gracioso discreteo sobre amor y muerte (p. 26):

> Sólo por ver a Macías
> e de amor me partir,
> yo me querría morir,
> con tanto que resurgir
> pudiese dende a tres días...

Más franco, si cabe, es el entusiasmo en las obras en prosa, ya que la *Estoria de dos amadores* culmina en «el buen Maçías», único en salir airoso de la prueba de los leales amantes (p. 72), y la *Cadira de onor* le propone como único poeta digno de coronación (p. 138):

> E por verdad dezir, sólo temor de errar por modo semejable [al de los poetas vulgares que se arrogan el derecho de coronar a otros] re-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> traer me fizo de laurear, segund mi propósito era, al varón constante, generoso, bien ensennado Maçías, de loable e piadosa recordaçión; ningund otro creyendo en nuestros días meresçer las frondas de Danne [*sic*] (11).

Vale la pena notar que no es ésta una admiración objetiva, como la que vierte Juan de Mena en las bellas estancias dedicadas al estadista don Alvaro de Luna, al sabio don Enrique de Villena, al caballero don Iñigo López de Mendoza. Más que una valoración, las palabras vehementes de Juan Rodríguez reflejan un lazo afectivo y personal (12) en que probablemente entraron por partes iguales el mérito literario y el hecho de ser Macías «generoso» —esto es, linajudo— y paisano, como «nacido enlas faldas dessa agra montaña» (*Estoria de dos amadores*, p. 72) —esto es, de la Roca del Padrón—. La piedra de toque para com-

(11) Por donaire, C. R. Post «reconstruyó», basándose en las alegorías de la *Cadira de onor*, la proyectada *Coronación de Macías*: véase *Mediaeval Spanish allegory*, p. 256.

(12) De ahí que se les creyera coetáneos y amigos. Así, Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana vetus*, Madrid, 1788, vol. II, pp. 247 y 315, ofrece esta peregrina noticia: «Perterritus tandem [Juan Rodriguez del Padrón] uiolenta Maziae sibi perfamiliaris morte ... ac in se reuersus, laicum statum, moresque insaniae pro religiosa uita commutare uoluit.» En una ingenua escena de *El doncel de don Enrique el Doliente* (cap. XVIII, p. 190, de las *Obras completas* de Larra, París, 1848, vol. I), en que don Luis de Guzmán y el Canciller Ayala discurren sobre materia literaria, replica este ultimo: «Como dice Rodríguez del Padrón, el trovador gallego amigo de Macías...» El mismo Paz y Mélia, por lo general tan exacto, habla de «la gran amistad de Juan Rodríguez con Macías» (p. 405). Para la cronología de Macías, véase el excelente estudio de K. H. Vanderford, «Macias in legend and literature», en *MPhil*, XXXI, 1933, pp. 39 y ss. Aun admitiendo una fecha excesivamente tardía, Paz y Mélia, p. 419, destaca lo anacrónico de la intervención de Macías después de «grand cuento de años» en la cueva encantada de Ardanlier, quien había decidido la historia militar de Alemania entre 1436 y 1439. La desaprensión es típica de la novela caballeresca, como señaló Juan de Valdés a propósito del *Amadís* (*Diálogo de la lengua*, *ed. cit.*, pp. 12 y 172).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

parar la actitud de Mena y de Juan Rodríguez es precisamente la reacción ante Macías: pues Mena en el *Laberinto,* 106 y ss. (como Santillana en el *Infierno de los enamorados,* 61 y ss.) le exalta como amador, pero pone en su boca versos propios muy superiores a los del trovador gallego. Lejos de tal audacia, la mayoría de los poetas de los *Cancioneros,* y alguna vez Santillana mismo, repiten respetuosamente los versos insignificantes de Macías.

Por ejemplo: es antigua usanza provenzal, reflejada en los *Cancioneros* gallego-portugueses (cfr. H. R. Lang, *Cancioneiro gallego-castelhano,* New York, 1902, pp. 223-224), insertar, generalmente al final de cada copla, versos ajenos, a veces proverbiales, otras lírico-populares, otras de determinado autor. Quizá fuese Macías el primero en introducir en Castilla esta práctica que se mantiene hasta la *Octava rima* de Boscán y la *Residencia de Amor* de Gregorio Silvestre. «Cativo, de miña trystura...» *(Cancionero de Baena,* número 306) acaba sus coplas en proverbios pareados; «Prové de buscar mesura...» *(Baena,* núm. 310) y la Cantiga en castellano «Pues mi triste corazón...» *(Cancionero de Palacio,* ed. F. Vendrell de Millás, Barcelone, 1945, núm. 292), en cantarcillos de dos y de cuatro versos. Pues bien: en la ya citada poesía inserta al final del *Siervo libre de amor* (p. 79), Juan Rodríguez del Padrón no sólo nombra a Macías, sino que le tributa el doble homenaje de adoptar su práctica y de emplear para ella versos iniciales de sus Cantigas (13).

---

(13) El texto de dicha poesía (pp. 78 y s.) está lamentablemente estropeado. El orden de Vanderford *(art. cit.,* p. 53, nota 38: «E por los más atraher / a me querer responder, / en señal de alegría, / cantava con grande afán / la antigua canción mía: / 'Pues que Dios y mi ventura / m'a traýdo a tal estado, / cantaré con grand cuydado'») elimina la dificultad del texto de Paz y Mélia, donde «canción mía» precede inmediatamente al verso «Catyvo de mi tristura», que Juan Rodríguez no podía apropiarse,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Además de repetir los versos de su admirado paisano, Juan Rodríguez los imita a conciencia. La frase aramea del Evangelio según San Mateo, empleada por Macías como estribillo en la Canción «Pues me falleció ventura...» (*Cancionero de Palacio*, núm. 247), fomentó sin duda su afición a la parodia devota. El rey de Castilla, rodeado de virtudes trovadorescas personificadas, al final de los *Diez mandamientos de amor*, recuerda (según observa Paz y Mélia, p. 407) la copla penúltima de la Cantiga de Macías «Con tan alto poderyo...» (*Baena*, núm. 309, y *Cancionero de Palacio*, núms. 248 y 291; Santillana en su *Proemio* la asigna a Alfonso González de Castro), en que el trovador se

---

va que pertenece a una de las más conocidas Cantigas de Macías. Pero el texto resultante tampoco es muy satisfacorio. La estructura de la copla en cuestión difiere de la de las dos restantes, y queda en ella sin rimar el verso «cantaré con grande afan», que repite otro verso asegurado por la rima «cantaré con grand cuydado». ¿Formarán los tres versos, «Pues que Dios y mi ventura / m'a traydo a tal estado, / cantaré con grand cuydado», el mote de la canción, y deben encabezarla y rematarla, enlazándose con el verso de Macías repetido en las dos coplas? Extraña también que Juan Rodríguez cite una canción propia que, a su vez, cita sin enlace alguno de sentido ni de rima un verso de Macías. Quizá el copista, confundido por la repetición de «Catyvo de mi tristura» en las dos últimas coplas, cogió aquel verso donde el arquetipo insertaba uno de Juan Rodríguez. Por añadidura, como la copla última trae los primeros versos de dos Cantigas de Macías («Ya, señora, en quien fianza ...» y «Catyvo de mi tristura...»), es verosímil que lo mismo hiciese la copla precedente, que también acaba con dos versos de Macías de iguales rimas, el segundo de los cuales es «Catyvo de mi tristura». Así, pues, el penúltimo verso de la segunda copla, «Cuydados e maginança», ha de ser el comienzo de otra Cantiga de Macías, no atestiguada, que yo sepa, en ninguna otra parte. Paz y Mélia (p. XXXVI) conjetura un eco de la leyenda de Macías que salvó a su dama al cruzar un puente (p. 401) en los versos «los puentes por do passares / quiebren contigo al passaje» de la canción «O desuelada, sandía...» (p. 29): la conjetura se basa en una interpretación errada que pone dichas imprecaciones en boca del poeta mismo. La ha refutado con razones convincentes A. MUSSAFIA, «Per la bibliografia dei *Cancioneros* spagnuoli», en *Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse*, Wien, XLVII, 1902, pp. 20 y s.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

declara cautivo de Amor, quien viene a sojuzgarle en compañía de Mesura, Cortesía, Cordura, Lozanía, Hermosura y Valor. El extraño tema de la Canción en que Juan Rodríguez se presenta como perro rabioso, enloquecido de amor y forzado a callarlo, también emana (según la feliz observación de Paz y Mélia, p. 407) de los versos finales de la más célebre Cantiga de Macías, «Cativo, de miña trystura...», los cuales aúnan asimismo aflicción y silencio, y acaban con un proverbio conocido (por ejemplo, en el *Libro de buen amor*, 1704*ab*):

> *Pero mays non saberán*
> *de miña coyta lazdrada,*
> *e por én asý dirán:*
> *can rravioso e cosa brava*
> *de su señor sé que trava* (14).

En su *Comentario* en prosa a la *Coronación*, copla 34, Juan de Mena parafrasea la fábula ovidiana de Sálmacis (*Metamorfosis*, IV, 285 y ss.) con goce renacentista en la descripción sensorial. A esta versión excepcionalmente lograda, si se la coteja con otras imitaciones de las *Metamorfosis* en el mismo *Comentario*, las de Clicie, Filomena u Orfeo, por ejemplo, puede oponerse la invención libre de una metamorfo-

(14) MENÉNDEZ PELAYO, *Antología...*, vol. V, p. CCVIII, halla que la vida de Juan Rodríguez del Padrón no desdice de las biografías de los trovadores, y agrega: «Cuando leemos, por ejemplo, el 'Ham, ham, huíd que ravio', nos parece oír los aullidos de Pedro Vidal, disfrazado con piel de lobo para que le cazasen los monteros de su dama Lupa de Penautier.» La diferencia —y no es poca— está en que ni Juan Rodríguez se disfrazó de perro (que se sepa) ni Peire Vidal escribió versos sobre su disfraz de lobo, que a los ojos de la dama y del marido no pasó de ser una de sus consabidas bufonadas juglarescas (véanse las *Biographies des troubadours*, ed. J. Boutière y A.-H. Schutz, Toulouse-Paris, 1950, pp. 247-248). Para los contemporáneos, que conocían al dedillo las pocas composiciones de Macías, el sentido de «Ham, ham, huýd que rauio» no debía de plantear dificultad.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sis a la manera de Ovidio que presenta Juan Rodríguez del Padrón en la historia de Aliso y Cardiana, marco narrativo del *Triunfo de las donas*, pp. 85 y ss., 123 y ss. Lo mismo que en la fábula de Aretusa *(Metamorfosis*, V, 487 y ss.), la víctima, también transformada en fuente, narra brevemente su historia como introducción a importantes noticias —el paradero y destino de Prosérpina en el poema latino; la defensa de las mujeres en el tratado castellano—, terminadas las cuales, y por interrogación del interlocutor —allí Ceres, aquí el autor—, ambas ninfas cuentan con gran detalle la historia de un amor no correspondido, con la transformación de la esquiva en fuente. Por otra parte, Aliso, que se mata por desdenes, y Cardiana, presa de irresistible deseo de verle y metamorfoseada en su presencia, reflejan el caso de Ifis y Anaxárete *(Metamorfosis*, XIV, 698 y ss.), mientras las palabras de Cardiana al empezar su propia historia (p. 124: «Nueua pena la fuerça de tus ruegos me faze sentir») evocan por su sentido y situación al comienzo del relato la respuesta de Eneas a Dido: *Infandum, regina, iubes renouare dolorem*. Como dirían los retóricos antiguos, Juan Rodríguez es mucho más tímido que Mena en la descripción —que en él sigue incolora y abstracta, como en tanta alegoría amorosa de los siglos XIV y XV— y más audaz en la invención, pues aparte el desechar los personajes mitológicos de Ovidio, muestra cierta independencia al narrar la transformación doble del desdeñado y la desdeñosa (en las *Metamorfosis* sólo la desdeñosa se transforma), quienes, además, guardan cierto lazo vital aun después de su cambio, ya que con las aguas de la fuente Cardiana reverdece Aliso. La nota privativa que Juan Rodríguez introduce en su fábula al modo antiguo —nada parecido ofrece la lasciva Sálmacis de Mena— es la fina introspección sentimental y el amor irreparablemente tardío de la ninfa. Porque, a diferencia de Aretusa y Anaxá-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

rate, Cardiana no odia a su amador, antes le ama, aunque tan honesta y escondidamente que ella misma no lo advierte hasta saberle muerto. Tan trágico y refinado juego del amor y de la muerte no sabe a las *Metamorfosis* (Anaxárate apenas da muestras de lástima, no de amor, a la vista del funeral de Ifis), ni siquiera al *Filòcolo* (con su transformación de Fileno, perseguido por un rival poderoso: ed. S. Battaglia, Bari, 1938, pp. 280 y ss.), sino al sentimentalismo exquisito de los *lais* y *romans courtois*.

En la *Epístola de la Madreselva a Mausol* (15) la heroína se pinta escribiendo de noche, en la cárcel, a su amado, y cuenta retrospectivamente los sucesos que la han llevado a tal situación. Vencido y prisionero Anteón, rey de Acaya y padre de Mausol, por Hércules, rey de Calidonia y padre de Madreselva, a ruego de ésta es restituido con su hijo a su reino. Tiempo después, Mausol vuelve a Calidonia como cumplido caballero, brilla en justas y saraos y enciende en amor a Artemisa, hija de la maga Circe, y a Madreselva, a quien jura fidelidad. Adelfa, madre de Ma-

---

(15) Las observaciones y cotejos de Paz y Mélia (pp. XXXI y 391 y ss.) prueban suficientemente la autenticidad de las tres cartas. La primera se titula *Epístola de la Madreselva a Mausol* en el *Cancionero de Herberay*, ed. Ch.-V. Aubrun, pp. 6-14. Paz y Mélia (pp. 296 y ss.) imprime siempre «Manseol», y ese mismo nombre aparece siempre como «Mausol» en la edición de Aubrun. La *n* es evidentemente yerro de copista: el autor pensaba en el nombre del rey de Caria, Mausolo, famoso por el sepulcro que le erigió su esposa Artemisia, nombre que cabalmente lleva en la *Epístola* la mujer que salva a Mausol aventurando el propio honor. Con todo, es probable que Juan Rodríguez hubiese escrito «Mauseol»; cfr. MENA, *Laberinto*, 64*a*: «A ti, muger, vimos, del gran Mauseolo», y *Coronación*, 45*g*; la forma «Mauseolo» se perpetúa, en efecto, hasta el siglo XIX. «Calidonia» no es «Escocia» (ed. Aubrun, p. 206), cuyo nombre clásico es «Caledonia», sino el topónimo griego Calidón, como lo comprueba la referencia a Meleagro en la p. 13, más el sufijo latino *-ia*, formativo de nombres de lugar. En la ed. de Paz y Mélia, la capital de Calidonia es «Antiope» en la p. 297 y «Antiopia» en la siguiente; el *Triunfo de las donas* (p. 103) llama «Tremedoncia» al «Termodonte» de

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dreselva, sorprende a los amantes, pone en prisiones a su hija y lleva a Mausol al cadalso por haber forzado a aquélla. En ese instante —viene a contar la fiel Creta, sierva de Madreselva— se presenta Artemisa, dándose también como forzada por Mausol y alegando, para salvarle, que la ley perdona la vida al culpable si la víctima consiente en casar con él. Tras un debate entre Adelfa y Artemisa, los «padres conscritos» se inclinan por la clemencia; Artemisa y Mausol se disponen a celebrar las bodas y partir para Acaya. Creta exhorta a su señora a escribir al infiel; Madreselva insiste en que Mausol cumpla su juramento.

A poco que se examine la *Epístola*, resalta el carácter medieval de su inspiración, ya por reflejar motivos directos de la vida y arte de la Edad Media, ya por elaborar temas romanos particularmente gratos y familiares al letrado medieval. Ejemplo de los primeros es la crianza en común de los enamorados (momentáneamente, de muy distinta condición social) que

---

las Amazonas; Lope de Vega dijo «Efesia» por «Efeso» (*Peribáñez*, I, 19), y aún hoy son corrientes «Farsalia» por «Farsalio», y precisamente «Calidonia» por «Calidón». Para el nombre de Madreselva, observa oportunamente Aubrun, p. 206, Juan Rodríguez pudo recordar el *Lai du Chevrefeuille* de Marie de France, y la Orden portuguesa de la Madreselva, creada a fines del siglo XIV con motivo de las bodas de Juan I y Catalina de Alencastre. También puede sospecharse que Juan Rodríguez, tan aficionado a la heráldica, pensase en la madreselva como correlato del más noble de los colores, según hace Diego de Valera en el *Espejo de verdadera nobleza* (ed. J. A. de Balenchana, Bibliófilos españoles, Madrid, 1878, p. 227): «Lo amarillo compararlo hemos al fuego, que es el más noble de los elementos; sy a cosas elementadas, al sol, al oro, a la estopasia, a la madreselva» (cfr. *Tratado de las armas, ibid.*, p. 300). Como quiera que sea, la *Epístola*, p. 13, propone una etimología distinta («En la selva Nemia do [Hércules] robó la vestidura al bravo león fuy engendrada, e por tanto de la selva e de la madre aqueste nombre traygo de Madreselva»), que por cierto no deja de recordar la de «Tristán» o la de algunas heroínas de Marie de France, como *Frêne* y *Coudre*. Los personajes restantes llevan ornamentales nombres clásicos (Arcadio, Anteón, etc.) o significativos: la desamorada madre es Adelfa; la maga, Circe.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

insinúa amores infantiles, como los de Flores y Blancaflor, Amadís y Oriana; y también la descripción de torneos, danzas y ambiente cortesano. En cuanto a los últimos, el artificio de la narración (que empieza casi *in extremas res*, retrocede a los comienzos y acaba con hechos posteriores al principio de la carta) está aprendido en las *Heroidas* y, señaladamente, en la epístola de Deyanira (IX), cuyo orden es: quejas por la infidelidad de Hércules, historia de sus amores previos a la presente infidelidad con Yole, noticia de la muerte de Hércules, resolución de quitarse la vida. La amante abandonada que enrostra al ausente su infidelidad es el tema favorito de las *Heroidas*, y es, por añadidura, el de la epístola (VII) que acoge la *Primera crónica general* y el de todas las insertadas en las *Sumas de historia troyana* de «Leomarte». La amante que escribe desde la prisión, castigo de su amor, deriva también de las *Heroidas* (XI y XIV: epístolas de Cánace e Hipermestra). Por el modo de secundar a su señora y, sobre todo, por el entrecortado diálogo que gasta con ella, la fiel Creta se parece, más que a la *cara balia* de la *Fiammetta*, a las nodrizas confidentes y a veces terceras del teatro de Séneca, bien conocido en la Edad Media (cfr. la puntual cita de *Fedra* en la glosa de la *Sátira de felice e infelice vida* del Condestable don Pedro de Portugal, ed. Paz y Mélia, p. 69): precisamente el coloquio entre Fedra y su nodriza comienza con una solemne invocación, *O magni uasti Creta dominatrix freti* (v. 85), que quizá determinó el nombre de la sierva de Madreselva. Pero el núcleo del relato es aún más ilustrativo de las raíces medievales de Juan Rodríguez del Padrón en la elección de los modelos literarios, pues no tiene nada de común —como no sea un par de nombres— con la historia ni con la leyenda de Artemisia y Mausolo. Se remonta a las *Controversias* de Séneca; en efecto, el argumento de la I, v, reza: *Rapta raptoris aut mortem aut indotatas*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nuptias optet. Vna nocte quidam duas rapuit; altera mortem optat, altera nuptias; frases de esta Controversia y de los correspondientes *excerpta* asoman en el debate entre Adelfa y Artemisa. En la Edad Media, los grotescos pleitos de las *Controversias* fueron adoptados como temas de narración (16). Juan Rodríguez, quien cita diversas obras de Séneca el hijo (pp. 49, 120, 144, 151), menciona explícitamente, por otra parte, en el *Triunfo de las donas*, p. 95, y en la *Cadira de onor*, p. 145, las *Declamaciones* (no «declaraciones», como imprime Paz y Mélia, quizá por yerro del copista; cfr. p. 340 de la traducción francesa) atribuidas a Quintiliano, que muestran la misma perversa predilección por piratas, madrastras, doncellas forzadas e

(16) De Africa y del siglo V proceden dos controversias en verso, la de Draconcio, *De statua uiri fortis* (*MGH*, vol. XIV, Berlin, 1905, pp. 118 y ss.) y la anónima *Sacrilegus capite puniatur* (F. BUECHELER y A. RIESE, *Anthologia Latina*, Leipzig, 1894-1897, núm. 21). Según M. MANITIUS, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, vol. III, München, 1931, p. 14, hay muchas controversias en la época carolingia, y el *Versus de Afra et Flauio*, poema del siglo XIII, parece deber su argumento a una antigua controversia (p. 1024). A lo mismo apuntan los *Gesta Romanorum*, compilación de fines del siglo XII o comienzos del XIII: ver en la ed. de Oesterley, Berlin, 1871, las anotaciones a los cuentos 2, 3, 4, 5, 6, 7, 14, 73, 90, 100, 112, 116, 134, 217, 271. La enorme difusión de este repertorio debió de llamar la atención, directa o indirectamente, sobre los casos presentados por Séneca. Así, por ejemplo, un coetáneo de Juan Rodríguez, el converso Fernando de la Torre, en su *Tratado e dispido a una dama de religión* (ed. A. Paz y Mélia en *Gesellschaft für romanische Literatur*, Dresden, 1907, pp. 90-91), incluye, entre otras, una violenta historia de amor que también figura en los *Gesta Romanorum*, núm. 6, y que también se remonta a las *Controversias*, II, 10. Fernando de la Torre tomó dicha historia directamente de las *Controversias*, según se desprende del detalle consignado en la frase final («Como quiera que por esta cabssa fue deseredada de su patrimonio»), que es básico en la alternativa del pleito en las *Controversias*, y no figura en el relato de los *Gesta Romanorum*. Además, como esta colección moraliza o vuelve a lo divino cada cuento, la ausencia de todo rasgo devoto es otra prueba de que tanto Fernando de la Torre como Juan Rodríguez del Padrón se sirvieron directamente de las *Controversias*.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

personajes literarios consagrados debía de presentarse naturalmente al traductor del *Bursario*. Además, ya «Leomarte», siguiendo posiblemente a la *General estoria*, desarrolla en forma epistolar una historia amorosa que Benoit de Sainte-Maure, en su *Roman de Troie*, había expuesto en forma narrativa (*Sumas de historia troyana*, ed. A. Rey, Madrid, 1932, pp. 225, 229 y 378). Lo que con seguridad no tuvo presente (18) fue el *Filòstrato* de Boccaccio, pues aunque este poema sobre los amores de *Troiolo e Criseida* inserta varias cartas (II, octavas 96 y ss. y 121 y ss.; VII, 52 y ss.), no hay entre ellas y las de Juan Rodríguez ningún término de comparación. El llanto de los amantes en la separación —caso de no podérsele ocurrir de suyo a Juan Rodríguez— bien puede derivar de Benoît de Sainte-Maure, de Guido delle Colonne y de «Leomarte», autores que lo hacen mucho más copioso que Boccaccio (Farinelli, *op. cit.*, p. 221). El sueño de Troiolo en el *Filòstrato*, VII, 23-24 —un jabalí (es decir, Diomedes, por alusión al jabalí de Calidonia) saca el corazón a Criseida—, no guarda la menor relación con el largo y complejo sueño alegórico de Breçayda en la Carta de Juan Rodríguez. Este llama a su heroína ya Breçayda ya Ypodomia (esto es, Hipodamía), como hace Dictis de Creta, caps. XVII y XIX, y recuerda su patria, Lirneso, conforme a Ovidio, *Heroidas*, III, 45, en tanto que el *Filòstrato*, ajustándose fielmente al *Roman de Troie*, hace a Criseida hija del sacerdote troyano Calcas. Vale la pena detenerse en el pasaje de la Carta de Troylos en que éste recuerda cómo Breçayda, confundiendo los rayos de luna con los del alba, se dolía por no poder alargar la última noche que pasaban juntos (p. 304):

---

sencillamente, la Carta de Briseyda a Archiles en el *Bursario* (ed. Paz y Mélia, pp. 206 y ss.), esto es, la traducción de Juan Rodríguez de las *Heroidas*, III?

(18) Pese a A. FARINELLI, *Italia e Spagna*, vol. I, pp. 252-253.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hijos desheredados (cfr. núms. 280, 286, 309, bastante cercanos a *Controversias*, I, v). Así, pues, en la *Epístola de la Madreselva a Mausol*, Juan Rodríguez del Padrón ha recurrido a un producto de la literatura antigua de ínfimo valor, que halagaba el sensacionalismo plebeyo del hombre medieval; ha entretejido este motivo con otros, tomados principalmente de las *Heroidas*, celebradísimas en la Edad Media, y a las que debe también la forma epistolar y la técnica del relato, sin olvidar el ambiente cortesano de sus propios tiempos: ha creado, en suma, una típica muestra del gusto medieval por la Antigüedad fantaseada.

En la *Epístola* estudiada, Juan Rodríguez forjó un argumento nuevo y personajes originales. A medio camino entre esta invención y la variación sobre temas dados se encuentran las Cartas de Troylos a Breçayda y de ésta a aquél (17). La idea de escribir cartas entre

---

(17) Ed. Paz y Mélia, pp. 302-305 y 305-313. El largo argumento de la primera da como fuente la «estoria troyana», y acaba con estas palabras: «La qual [carta] Ouidio Naso puso enel su libro delas epístolas de las dueñas...» La atribución a Ovidio de las Cartas de Troylos y Breçayda, cuyo amor es invención de Benoit de Sainte-Maure en el *Roman de Troie*, sorprende en quien acaba de traducir las *Heroidas*. ¿Diría el arquetipo: «La qual Ouidio Naso *no* puso...»? Con todo, es justo tener presente el brío con que el mismo Juan Rodríguez del Padrón, su coetáneo Fernando de la Torre (*op. cit.*, pp. 93-94) y luego Juan de Lucena, y más que nadie fray Antonio de Guevara, fantasean acerca de la Antigüedad, ya creando historias y anécdotas de colorido clásico, ya fingiendo libros y escritores antiguos para autorizar sus propias invenciones. El argumento de la carta en cuestión es un testimonio al caso, pues comienza atribuyendo a Dictis y Dares la historia de Troylos y Breçayda («Ya en la estoria troyana nos es recontado por Dites y Dayres, disponedores de Troya, en cómo el obispo Colcas alos reyes... suplicó que embiar quisiesen demandar... a Breçayda»), de que aquéllos son inocentes.

Paz y Mélia editó la *Epístola de la Madreselva a Mausol* y las cartas entre Troylos y Breçayda según el ms. único que contiene el *Siervo libre de amor* y el *Bursario* (pp. XXI y XXX). Ch.-V. Aubrun edita la primera conforme al *Cancionero de Herberay* y cita en nota, p. 205, el ms. A de la B. N. P. (cfr. Paz y Mélia, p. 391), que contiene tres epístolas: «de Troyllo a Briseyda, de Briseyda a Troyllo y de Briseyda a Aquilles». ¿Será esta última,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> E yo, mouido a piedat por las quexas que tú mostravas, leuantéme y sallý dela cámara, y vi que era la hora dela media noche quando el mayor sueño tenía amansadas todas las criaturas; y vi el ayre acallantado y vi ruçiadas las fojas delas árboles dela huerta del alcáçar del rey, mi padre, llamado Ilión, y quedas, que no se movían, de guisa que cosa alguna no obrauan de su virtut. E torné a ty y díxete: «Breçayda, no te quexes, que no es el día, como tú piensas.»

Paz y Mélia (p. 435) (19) recuerda a este propósito la escena de *Romeo y Julieta*, III, v. El nombrado crítico italiano alega una mención de la luna en cuarto creciente (*Filòstrato*, V, 69) del todo ajena a la confusión entre luz de luna y luz del alba de la Carta castellana, y cita una nota de E. Koeppel (20) en apoyo de su tesis, según la cual la semejanza se debe a que tanto Juan Rodríguez como Shakespeare derivan del *Filòstrato:* aquél, directamente; éste, a través del *Troilus and Criseyde* de Chaucer. Desgraciadamente, no me es accesible el artículo de Koeppel. En el *Filòstrato*, III, 42 y ss. y 70, los enamorados se quejan del alba que los separa, motivo espontáneo en la poesía amorosa de todos los tiempos y especialmente elaborado en una elegía de Ovidio, *Amores*, I, XIII. Pero en ninguno de los dos pasajes del *Filòstrato* los amantes lamentan no poder prolongar la noche ni el uno consuela al otro pretendiendo que aún no ha rayado el día. En verdad, la semejanza es mayor entre la Carta de Juan Rodríguez y el poema de Chaucer, III, 1415 y ss., pues ambos parecen derivar de Ovidio, aunque tampoco aparece en Chaucer el motivo, común a Juan Rodrí-

(19) Y a su zaga MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*..., vol. V, página CCXXXIV, y *Orígenes de la novela*, vol. I, p. CCXCIII.

(20) «Juliet Capulet und Chaucers *Troylus*», en *Jahrb. der Shakespeare-Gesellschaft*, 1902, pp. 238 y ss.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

guez y a Shakespeare, de que es la noche cerrada y no el alba el motivo popular estilizado en la lírica medieval:

Il n'est mie jors, saverose au cors gent:
Si me conseut Dieus, l'aloete nos ment.

Así, pues, las Cartas entre Troylos y Breçayda nada deben al Renacimiento italiano; aparte sus fuentes medievales, ilustran una actitud mental característica de la Edad Media: la yuxtaposición de elementos contradictorios. Para el lector moderno es difícil admitir que un artista empapado, a través de Ovidio, en la tradición homérica prestase igual adhesión a la «estoria troyana de Dites e Dayres»: Mena, que la conocía muy bien *(Laberinto,* 89), señala, con valoración estética e histórica enteramente excepcional para su época, la jerarquía de Homero frente a Dictis y a Dares *(La Yliada en romance,* ed. M. de Riquer, Barcelona, 1949, pp. 39-40). La paradoja llega al extremo en la Carta de Breçayda, donde la referencia a la «historia» troyana es constante, y donde Juan Rodríguez superpone a la biografía de Criseida, la pérfida hija de Calcas, varios datos espigados en Dictis de Creta y en la Epístola de Briseida *(Heroidas,* III, 45 y ss.; cfr. pp. 308 y ss.), la fiel cautiva de Aquiles. Tanto Troylos como su amada citan a manos llenas las *Heroidas* (p. 304: «segund que Daymira cuenta en su letra»; p. 307: alusión a Hipermestra y a Enone; p. 309: a Deyanira y a Helena; p. 310: a Filis, erróneamente llamada Fedra; p. 311: a Hero). Breçayda defiende su caso con mucha retórica, mucho ejemplo mitológico, y también por medio de un sueño y su interpretación, que culmina en un combate alegórico (pp. 312 y ss.), con lo que la poesía cortesana medieval vuelve a prevalecer. Como último contraste, baste recordar que si Breçayda describe el amanecer con pomposo circunloquio mitológi-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

co, conforme a la tradición de la epopeya grecorromana (p. 311), Troylos, aunque valiéndose de reminiscencias de Virgilio y de Ovidio (21), recrea la situación esencial del *alba* trovadoresca.

Erudición medieval, no renacentista.—El benemérito Paz y Mélia (pp. IX y XXVIII) señaló que la *Carta* que hace las veces de «envío» de la *Cadira de onor* (pp. 174-175) se inspira en la primera elegía de las *Tristes:* el examen de las dos composiciones revela cómo Juan Rodríguez del Padrón ajusta a la tutela ovidiana una situación personal. Pues bajo la cargazón retórica de la *Carta* se columbra un mismo caso: el autor se dirige a un punto y envía su libro en dirección opuesta: «a ti conuiene los vltimos reynos del oçidente, e a mí los postremos del oriente». No es tan disparatado el rótulo que la data «cuando se partió a ser frayle en el Santo Sepulcro de Jerusalén»: bien pudiera ser que, al disponerse a partir de Italia a Jerusalén, enviase su doble tratado —la alusión al *Triunfo* y a la *Cadira* es inequívoca, según atestigua la nota marginal— a la Reina de Castilla, a quien está dirigido (cfr. pp. 83 y 174). La situación ha sugerido como guía a las *Tristes*, I, 1, en que Ovidio, embarcándose para su destierro de Tomos, despacha su elegía a Roma y le imparte precisas instrucciones, adecuadas a sus circunstancias personales. Juan Rodríguez, claro

(21) Compárense con las líneas arriba transcritas y con estas del comienzo de la *Epístola de la Madreselva a Mausol* (p. 7: «Quando ya tiene el silencio a todas las criaturas e aun los que bien aman ya suelen dormir») los siguientes versos de la *Eneida*, III, 147; IV, 522 y ss., y de las *Metamorfosis*, VII, 185 y ss.: «Nox erat et terris animalia somnus habebat»; «Nox erat et placidum carpebant fessa soporem / corpora per terras, siluaeque et saeua quierant / aequora, cum medio uoluuntur sidera lapsu, / cum tacet omnis ager»; «Homines, uolucresque ferasque / soluerat alta quies ... nullo cum murmure saepes, / inmotaeque silent frondes, silet umidus aer». Cfr. también SÉNECA, *Controversias*, VII, II, 27.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

está, no repite tales instrucciones y las sustituye por un consejo oportuno para su obra (p. 174: «estudia conplazer alas entendientes donas de onor con la tu primera parte; e alos omes generosos, poseedores de alguna virtud, con la segunda») y por trilladas sentencias generales. Ovidio, con comprensible azoramiento, disuade a su libro de acercarse al Palacio imperial (*Tristes*, I, I, 69 y ss.); en el lugar correspondiente, Juan Rodríguez confía a su obra el mensaje para «la Magestad real». Además, Juan Rodríguez ha adornado el comienzo y el fin de su *Carta* con motivos tomados de otras obras de Ovidio: para empezar, el símil trilladísimo de «la naveta de mi pobre ingenio», que Ovidio repite varias veces (*Arte de amar*, I, 772, y III, 748; *Remedios de amor*, 811 y s.; *Fastos*, I, 4; II, 3 y 863 y s.; III, 790; IV, 18; *Tristes*, II, vs. 329 y 548), y para terminar, la patética situación de las *Tristes*, I, II, 13 y ss., en que la borrasca interrumpe las súplicas del desterrado: para nuestro autor, la *aetas ouidiana* del siglo XIII continúa en vigencia (22).

(22) El símil de la nave ya no era nuevo en tiempos de Ovidio: cfr. PÍNDARO, *Nemea V*, v. 51, y *Pítica I*, v. 92; PLATÓN, *Protágoras*, 338*a*. Para la literatura latina antigua y medieval y para Dante, vease E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, pp. 91 y 136 y ss. Para España, cfr. el *Carmen Campidoctoris*, vs. 15-16; el *Decir* (que creo de Imperial) «Voluntat syn orden fue non sana...» (*Baena*, núm. 232), cuya segunda copla, versos últimos, casi traducen el comienzo del Purgatorio; el Proemio de *Bias contra Fortuna*, de SANTILLANA; las coplas anónimas «La flaca barquilla de mis pensamientos...», agregadas al *Laberinto* de Juan de Mena; el *Tratado de la perfección del triunfo militar*, al final, de Alfonso DE PALENCIA; *Grimalte y Gradissa* de Juan DE FLORES, ed. B. Matulka, New York, 1931, p. 411. Tomo casi todos los ejemplos españoles de «*Propalladia*» *and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, ed. J. E. Gillet, vol. III, Bryn Mawr, 1951, p. 7, quien agrega, magistralmente interpretados, muchos casos del siglo XVI. Probablemente haya otro eco de las escenas ovidianas de tempestad en el mar (*Tristes*, I, I, 42, y toda la elegía I, II) en el *Siervo libre de amor*, p. 69, al describir la navegación de Yrena y su séquito: «Ovo passar folçado [*sic*] los pauorosos golfos de Sierta e Carida, do pereçieron las naves de

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aparte sus obras originales, romanzó Juan Rodríguez del Padrón las *Heroidas*, a las que tituló *Bursario* (23). También aquí es oportuno el cotejo con Juan de Mena: éste traduce un compendio de la *Ilíada* para incitar a don Juan II a interesarse por el original, la «sancta y seráphica Yliada», cuyo valor y originalidad, frente a las novelerías caballerescas que la desplazan en la Edad Media, destaca con madurez y brío humanístico. Juan Rodríguez escoge al poeta más novelesco y moderno, y de todas sus obras, la que ya había sido fecunda en la Edad Media y había presidido a la creación de la *Fiammetta*. Mena, aunque glose una expresión para ponerla al alcance de sus lectores, traduce, en general, con sencillez; Juan Rodríguez amplía des-

---

Ulixes, veniendo muchas vegadas çercado delas terribles hondas. E la pequeña fusta enel mar engolfada y sometida ala grand fortuna hasta ser conel dios delos vientos e Neptuno, dios delas aguas...» A propósito de «Sierta e Carida», Paz y Mélia, p. 418, remite a los *Fastos*, IV, 499: «Effugit et Syrtes et te, Zanclaea Charybdis.» También pudo recordar Juan Rodríguez las *Pónticas*, IV, XIV, 9-10: «In medias Syrtis, mediam mea uela Charybdim / mittite.»

(23) De que la traducción sea obra suya no cabe dudar después de las palabras de Juan DE MENA en su Comentario a la *Coronación*, aducidas por Paz y Mélia, p. XXX: «Declárolo más Juan Rodríguez de la Cámara enel su libro bursario que trasladó.» (Paz y Mélia no especifica cuál es la edición en que halló esas palabras; las más antiguas ediciones a mi alcance, Toledo, 1548, y Amberes, 1552, no las traen. Por lo demás, consta que el Comentario fue retocado: por ejemplo, la edición de Amberes enmienda el párrafo sobre la filosofía de Córdoba, copla 37, y suprime la declaración de que Aristóteles fuera natural de aquella ciudad, que Mena tomó de don Lucas de Tuy.) Con todo, Paz y Mélia se inclinaba a atribuir el *Bursario* a Diego de Cañizares, aunque por desgracia no expuso suficientemente sus razones (p. XXXI). En cuanto al peregrino título, el traductor da en el Prologo tres explicaciones diversas, al modo medieval, sin conciliarlas ni jerarquizarlas. La que no da es la explicación obvia, la de que *bursarius* quiere designar en latín medieval al cartero o correo, al que lleva la bolsa con la correspondencia: compárese la paralela evolución semántica de «correo», primitivamente «bolsa de cuero», y títulos de literatura epistolar, como *La estafeta del dios Momo*, de Alonso J. DE SALAS BARBADILLO, y el *Corriere svali-*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

paciosamente (pues, según advierte en el prólogo, «en este tratado ay muchos oscuros vocablos y dubdosas sententias»), a la manera de la escuela alfonsí —si bien con distinto ideal estilístico—, y con no menos tropiezos en cuanto a la comprensión del texto. La divergencia mayor desde el punto de vista artístico estriba en que Mena, conociendo la *Ilíada* o parte de ella (en la versión latina de Pier Candido Decembri) (24) y venerándola, se mantiene a distancia sin osar imitarla, actitud en que coincide con los poetas renacentistas de Europa, aun los épicos; en tanto que Juan Rodríguez, nada intimidado por la aureola de su modelo, practica repetidamente, como se ha visto, la imitación recreadora.

---

trato, de Ferrante PALLAVICINO. Por lo demás, el Prólogo es un documento curiosísimo, verdadero repositorio de modos de pensar medievales, que comienza por subrayar las valiosas sentencias —siempre el punto de vista doctrinal— contenidas en el «tratado», y que le hacen digno de «ser refirmado con grand diligencia ... en las çélulas de la memoria». Sigue una disparatada noticia biográfica que ha de derivar, como la de Mena en el Comentario a su *Coronación*, 38, de alguna Vida medieval, y la declaración de que la materia del «tratado» es el amor, cuerdo y loco, y la intención, loar el uno y reprender el otro; y, en efecto, en el sumario antepuesto a cada Epístola, Juan Rodríguez reparte escrupulosamente alabanza y vituperio (por ejemplo, p. 198: «La intinción del actor es de loarla [a Penélope] de líçito amor por que quiso guardar castidat a su marido...»; p. 202: «La intinçión del actor es reprenhenderla [a Filis] de loco amor, ca loca mente amó, pues que amó a su huésped»). «La vtilidat es —continúa Juan Rodríguez— que, leýdo este tratado, ayamos noticia delas maneras diuersas de amar», palabras que, si quieren decir otra cosa que la anterior oposición entre amor cuerdo y amor loco, hacen pensar, como bien observó Paz y Mélia (p. 435), en el delicioso excurso del *Victorial*, cap. XXXIV, sobre los grados de amor. Por último, Juan Rodríguez enuncia el título, *Heroides*, quizá en genitivo (que el ms. transforma en *Nereydos*), lo traduce a su modo («de las dueñas o señoras») y lo explica conforme al espíritu del *Triunfo de las donas*: «E sy fuere preguntado por qué fue más intitulado o apropiado alas dueñas que alos caualleros, responderse a, por que en este mundo más aman ellas que no ellos.»

(24) Cfr. A. MOREL-FATIO, «Les deux *Omero* castillans», en *Ro*, XXV, 1896, pp. 112 y 126.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Otra huella de la Antigüedad es la reminiscencia de la poesía latina en la que también Ovidio predomina arrolladoramente: el gallo designado como «pregonero del día» *(Siervo libre de amor,* p. 54) o «embaxador del alua» *(Epístola de la Madreselva,* p. 8) se remonta a los *Fastos,* II, 767: *lucis praenuntius ales.* «La dorada flecha» del amador (p. 98) es recuerdo de la fábula de Dafne en las *Metamorfosis,* I, 468 y ss., en que Ovidio discurre sobre las flechas de oro y las de plomo, felices alegorías del amor correspondido y del rechazado. Interrogada por el autor, ya se ha visto que la ninfa Cardiana prorrumpe en las palabras de Eneas. La noche callada de Virgilio y Ovidio se refleja en la Carta de Troylos y en la *Epístola de la Madreselva.* Esta recrimina al amante fugitivo (p. 10: «Mas aquellos vientos que levaron las velas, levaron los ruegos e palabras») con el conceptillo de Dido en las *Heroidas,* VII, 8. Mausol ha jurado su amor a la Reina de Calidonia con solemne adínaton (p. 12): «Quando el viuo fuego fiziere paz con las agoas e bivieren en una, podrá bivir Mausol sin la Madreselva e verdaderamente amar Artemisa», lo que mueve a Madreselva a contrastar amargamente la estabilidad de los elementos con la inconstancia del amado: una y otra situación se encuentran en las quejas de Enone, abandonada por Paris, en las *Heroidas,* V, 29 y ss. Pero más frecuente es la alusión que glosa, mencionando o no su autoridad, el pasaje apropiado. Así, el *Siervo libre de amor* (p. 49, texto probablemente mutilado) recapitula la bajada de Hércules a los infiernos según el *Hércules furioso,* vs. 606 y ss., de Séneca y la descripción de los infiernos «según dize Vergilio, *Eneydas*»; el *Triunfo de las donas* (pp. 87 y s.) aduce la historia del cuervo «segund dize Nasón» (o sea, *Metamorfosis,* II, 534 y ss.) como étimon del *Corbaccio,* y más adelante (p. 104) refiere la resistencia de Penélope al consejo de su padre conforme a las *Heroidas,* I, 81

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

y ss. La *Cadira de onor* incluye tres citas de Ovidio (de las cuales sólo la segunda es inequívoca) (25); el mismo tratado vierte dos sentencias de Juvenal (página 136 = *Sátira VIII*, 76, y p. 145 = *Sátira X*, 141-142). El Prólogo del *Bursario* transcribe un verso de las *Pónticas*, III, IX, 35, y etimologiza el nombre de la tierra de Ovidio, *Paeligni*, conforme a la descripción de los *Fastos*, IV, 685-686; *Amores*, II, I, 1, y, sobre todo, *Amores*, II, XVI, 1 y ss. El comienzo de la *Epístola de la Madreselva* (p. 7) alude a la de Safo a Faón, atribuida a Ovidio, y a la fábula de Píramo y Tisbe en las *Metamorfosis*, IV, 55 y ss. Madreselva enumera luego varios aleves de las *Heroidas:* Jasón, Eneas, Teseo (pp. 11 y ss.). La Carta de Troylos (pp. 304 y ss.) recuerda la larga noche en que fue engendrado Hércules, los encantos de Medea y el crimen de las Danaides según las *Heroidas*, IX, 9-10; XII, 41 y ss., y XIV, y la historia de Escila según las *Metamorfosis*, VIII, 17 y ss. Breçayda replica alegando a su vez a Safo, Hipermestra, Enone, Briseida, Filis, Hero y Leandro, los

(25) P. 136: «Ovidio de Metamorfoseos: 'Aquel linaje no llamemos nuestro que las virtudes agenas, no las nuestras, han ennoblesçido'», versión amplificatoria de las palabras de Ulises en el juicio de las armas (XIII, 140-141): «Nam genus et proauos et, quae non fecimus ipsi, / uix ea nostra uoco...» Las otras citas son: «Nasón enel libro de miste [*sic*], diziendo que nobleza sea voluntad e ymagen de la divina bondad» (p. 135) y «que sea ninguna otra cosa saluo los vicios temer, es de Nassón enel libro de Culiçe» (p. 152). Paz y Mélia (pp. 431-432) pensó que «miste» era errata por *Tristes* o por *Nuce*, elegía atribuida a Ovidio, y advierte que no ha encontrado en ella aquella sentencia. Como tampoco se encuentra en las *Tristes*, es de creer que Juan Rodríguez se refería a las *Pónticas*, II, IX, 11 y ss. («regia, crede mihi, res est succurrere lapsis / ... hoc est / a superis ortae nobilitatis opus; / hoc tecum commune deo est...»), confundiendo los dos cuerpos de elegías que Ovidio escribió desde su destierro. En cuanto a la última cita, Paz y Mélia, p. 433, observa que el *Culex*, atribuido a Virgilio, y no a Ovidio, no contiene la opinión citada, e infiere que «hay que deducir que es errata por *Pulice*»; pero el poemita de ese nombre, atribuido a Ovidio, tampoco contiene nada semejante.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

cuales se remontan a las manoseadas *Heroidas*, XV, XIV, V, III, II, XVII y XVIII.

Las alusiones son casi todas referencias mitológicas, y su fin es mucho más didáctico que estético: no sólo Juan Rodríguez utiliza los mitos como meros argumentos o ilustraciones para su lógica escolástica (26), sino que observa frente a ellos una muy medieval pluralidad de actitudes que coinciden en un rasgo: desconocerle su esencial sentido religioso y folklórico. El futuro franciscano de Herbón presenta, ante todo, la condena ortodoxa de la ciega gentilidad (*Siervo libre de amor*, dedicatoria a Gonçalo de Medina, pp. 39-40):

> trayendo fiçiones, según los gentiles nobles, de dioses dañados e deesas, no porque yo sea honrrador de aquéllos, mas pregonero del su grand error, y syeruo yndigno del alto Jhesús.

En la época helenística y romana el descrédito de la mitología condujo a racionalizar las viejas fábulas; los estoicos vieron en ellas, de preferencia, alegorías

(26) «Las fijas de Pyéride», «las donzellas de Lesbo», «las ninfas del monte Castalio que a las musas del Parnaso vencieron en sabiduría», Minerva que «falló las scientias» y Nicóstrata inventora de la lengua latina (*Triunfo de las donas*, p. 100) atestiguan la excelencia intelectual de las mujeres; «la donzella del lago Tretonio» (o sea Minerva) halló las armas defensivas y el «horden de batalla contra los tiranos» (p. 102); Casandra es dechado de pacifismo; Pentesilea, de «virtud» (pp. 103 y 115); Penélope, de castidad (p. 104); Camila y Oritía, de valor (p. 115). Ejemplo de obras oscuras «más por fictión que por verdat» son la historia del Vellocino de Oro, del Minotauro, de Dido, de la Hidra de Lerna, de la bajada de Hércules y Teseo a los Infiernos, de Circe y de las metamorfosis de Júpiter (pp. 116-118). En la *Cadira de amor* (p. 143) los Centauros ilustran los orígenes de la nobleza; Líber (o Baco), los de la orden de la caballería (p. 144); Júpiter en la guerra contra los Titanes, los de los estandartes (pp. 153 y s.). La historia de Medea, de Europa y de la Gorgona autorizan al noble a arrogarse armas heráldicas (p. 157); la de Tántalo y la del tío de Helena (?), a tomar las de príncipes lejanos (pp. 159 y ss.).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

físicas y morales; Evémero y sus muchos secuaces (Ennio y Lucrecio entre ellos) conciben a los dioses como divinizados benefactores de la humanidad; Paléfato y otros mitógrafos eliminan premiosamente todo elemento sobrenatural. Estas explicaciones fueron acogidas por los Padres de la Iglesia —Tertuliano, Lactancio, San Jerónimo, San Agustín— con el mismo celo con que las habían acogido algunos siglos antes los apologistas judíos, y por primera vez se despliegan sistemáticamente en la enciclopedia mitológica de Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium* (cfr. ed. V. Romano Bari, 1951, pp. 792 y ss.). La compilación no representa avance alguno, pues aunque Boccaccio incorpora su flamante conocimiento del griego, campean por completo la exégesis alegórica y el didacticismo típicamente medievales, en vivo contraste con la madura ironía de Platón *(Fedro*, 229*c* y ss.) sobre tales afanes racionalistas. Juan Rodríguez del Padrón muestra, pues, conforme a su raíz medieval —acentuada en este caso por la boga de que gozó en su generación el libro de Boccaccio— el tradicional criterio de considerar los mitos clásicos como ficciones alegóricas cuyo recóndito meollo doctrinal ha de exponer el autor *(Siervo libre de amor*, p. 40):

> Fficçiones, digo, al poético fyn de aprouechar y venir a ty en plazer con las fablas que quieren seguir lo que naturaleza no puede sofrir, aprouechar con el seso alegórico que trahe consigo la ruda letra, avnque parece del todo fallir.

Post *(op. cit.*, pp. 204-205) ha observado muy sagazmente, a propósito de esta declaración, que Juan Rodríguez se vale de la decoración mitológica de moda como una nomenclatura nueva para las trilladas abstracciones alegóricas: el árbol de Amar, de No Amar y de Desesperar son así (pp. 37-38, 47-48) el arrayán

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de Venus, la oliva de Minerva y el álamo de Hércules. Pero lo más frecuente es, como siglos atrás, el empleo del mito como ilustración doctrinal. De esta manera el rapto de Europa —no en el toro, sino en la «taurina fusta» *(Laberinto,* 42*b*)— ejemplifica el uso de insignias y blasones *(Cadira de onor,* p. 157):

> El capytán dela nave de Creta, segund escrive Fulgencio, tomó por señal el blanco toro que en su vandera se deuisava quando fue robada Europa, fija del rey Agenor.

Tanto en este como en otros casos en que Juan Rodríguez alega antiguas autoridades (p. 143: Paléfato sobre los Centauros, y p. 157, sobre el Vellocino de Oro; p. 157: Dídimo sobre la Gorgona; p. 159: Fanocles sobre el águila de Ganimedes), la *Genealogia* es la verdadera fuente (cfr. pp. 108, 472, 169 y 656; 93, 497 y 595; 292), pero, sin duda para no citar al odioso autor del *Corbaccio,* vituperado en el *Triunfo de las donas* (p. 99), nombra a los autores antiguos que Boccaccio había aducido (a veces de segunda mano), aunque poco o nada tengan que ver con el dato que les endosa. Otras veces la especiosa explicación parece parto de su ingenio, como cuando reinterpreta las fábulas poco edificantes de Pasífae, Circe, Semíramis y Escila (páginas 116 y ss.), que no cuadran con su apología feminista (27).

---

(27) Sirva de muestra la historia de Semíramis (p. 118): «Por este modo la reyna de perpetua memoria digna, Semíramis, perdió su gloriosa fama: la qual, seyendo por su vnico fijo, deseoso de reynar, engañosamente rogada, pues quería tomar segundo marido, le restituyese el reyno que de su padre Nino le avía quedado, con amor entrañable que alos fijos trahen las madres, le respondió no querer otro esposo auer, ni otro marido jamás, saluo a él, su caro e amado fijo. El cual, encendido de la sed rauiosa de querer señorear, boluió aquella palabra en contrario entendimiento; e con falsa religión e fengido color de virtud, de-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Con todo, aunque la mitología es para Juan Rodríguez del Padrón recurso didáctico, mucho más que estético, no faltan casos de intención ornamental, escasamente lograda. Así, el *Siervo libre de amor* y las tres Cartas compuestas a imitación de las *Heroidas* emplean profusamente la alusión mitológica: pp. 44 y 312: «el hijo de Vulcán», o sea Cupido; p. 48: Diana y los Campos Yliasos ('Elisios'); p. 51: Eco y Narciso, figuras caras a la poesía medieval, como atestiguan el *Roman de la Rose*, 1438 y ss., el Decir de «El gentil niño Narciso...», atribuido ya a Fernán Pérez de Guzmán, ya a Macías, y la bonita Canción de un Fernando de Rojas sobre «la sin ventura Eco» en el *Cancionero de Palacio*, núm. 222. La alusión mitológica se entorpece a menudo, como en la prosa de Mena, por la inserción de la glosa correspondiente; así, p. 47: «el alto Apolo, que es el sol»; p. 303: «por el dios Apolo al que nós llamamos Febo, y otrosý por Neptuno, dios delas aguas..., y por el nuestro Paladión, el qual es fecho ala ymagen de Júpiter...». Propio del gusto artístico del siglo XV es ennoblecer el objeto mentado designándolo con una docta perífrasis; por ejemplo, p. 126: «las obras de Mares», 'la guerra'; p. 132: «el número de las puertas tebanas», 'siete'; p. 144: «aquella cibdad que dos hermanos en su principio non padesçió señores», 'Roma'; p. 175: «la sylla de Anthenor», 'Padua'. (Los términos de la perífrasis están a veces tomados de la historia sagrada y no de la clásica; p. 123: «aquel que en medio fenesció dela tierra, e fue enel fin sepultado», 'Santiago Apóstol'; p. 168: «el marido de Rachel» 'Jacob'.) Mención aparte mere-

---

ziendo querer la divina e natural ley ofender, la vida et la fama, el honor e la señoría le robó con viciosa mano, dando alos atores occasión de poetar el non pensado viçio, e fengir más adelante.» El ingenioso expediente recuerda el Exemplo XXXVI del *Conde Lucanor*, en que la esposa fidelísima incurre en sospecha porque, en memoria del esposo ausente, llama «marido» a su hijo.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ce la perífrasis que mediante conceptos de mitología y astronomía antiguas indica la hora del crepúsculo, conforme a la convención épica grecorromana, particularmente al comienzo y al final de la obra literaria o de sus subdivisiones. Recuérdense las primeras líneas del *Triunfo de las donas*, p. 83:

> Fería Apollo al occidental orizonte con el carro de la luz, llegado al punto que ya sus cauallos, cansados del celestial afán, bañauan en las marinas ondas, un día del qual Mercurio la primera hora avía señoreado... (28).

A pesar de estos atisbos del valor estético de la mitología —por lo demás, presentes en la literatura castellana desde el *Libro de Alexandre* (298, ed. Willis)—, predomina con mucho la actitud didáctica que yuxtapone fábula e historia (cfr. *Triunfo de las donas*, p. 115: Hércules en pareja con Hipsicratea,

(28) Más ejemplos en el *Siervo libre de amor*, p. 47, y en la Carta de Breçayda, pp. 307 y 311. Como ojeada de conjunto al tema, véase «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», *RFH*, VIII, 1946, pp. 77-110. Entre los muchos datos que pudieran agregarse, escojo el poema *En loor del reverendísimo señor don Alonso Carrillo, arzobispo de Toledo*, que compuso a la muerte de este prelado, en 1482, Diego Guillén de Avila (C. DEL BALZO, *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, vol. IV, Roma, 1893, pp. 176-229). Pues para entrar en materia después de las obligadas innovaciones, Diego Guillén dice en su copla 6 (p. 179), rotulada «Tiempo poético»: «Ya Phebo trastorna por alto hemispherio / sus carros dorados con arte ligera», etc., a lo que sigue la copla 9 (p. 180), rotulada «Tiempo católico», que da la fecha conforme a la era vulgar: «Quel año de mil, de dos y de ochenta, / passado enel julio ya mediodía, / con los quatrocientos questán en la cuenta / del gran nascimiento de nuestro Mexía...» Para un presumible eco de Dante en Juan Rodríguez del Padrón, véase, *infra*, nota 34. El tema, frecuente en la poesía y prosa poética desde el siglo XV, es infaltable en las tardías novelas caballerescas (y no, como apunta FARINELLI, *Italia e Spagna*, vol. I, p. 217, en el *Amadís*, donde falta por completo), e inspiró la reiterada parodia de Cervantes.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

esposa de Mitridates, Escipión con la heroína virgiliana Camila, Pompeyo con Oritía, raptada por el Bóreas), por considerar igualmente valioso cuanto se halle en páginas antiguas. Muy expresivo de la mentalidad medieval de Juan Rodríguez del Padrón para con la poesía y la religión antiguas es que una abstracción escolástica como «la muy avisada Synderesis» (*Siervo libre de amor*, p. 80) se revista de pintoresca concretez que no poseen sus personajes mitológicos, y que las alusiones y reminiscencias se concentren en sus obras en prosa (y no en las amenas más que en los tratados doctrinales), mientras su obra poética no muestra rastro de ellas (29). El hecho de que no haya

(29) Resultado muy semejante se desprende del examen de su estilo y lengua. Juan Rodríguez del Padrón es mucho menos «latino» que Juan de Mena, y sus latinismos son muy preferentemente términos eruditos que incluyen varios grecismos (por ejemplo: *affectión*, p. 303; *animalias*, 61; *asygnada*, 170; *austral*, 70; *coluro*, 70; *comparativo*, 71; *conjecto*, 308; *conversión*, 87; *empíreo*, 103; *esencia*, 86; *espera*, 'esfera', 70; *filosomía*, 154; *inanimable*, 64; *ynpulsiones*, 170; *insensible*, 86; *intrínseco*, 43; *meridión*, 71; *merediano*, 85; *motus*, 75; *pasible*, 85; *setentrión*, 71; *subjectas*, 170; *sumariamente*, 88; *superlativo*, 71; *syndéresis*, 80). Análogamente su sintaxis, aunque muestra las construcciones absolutas de infinitivo y de participio caras al siglo XV, imita menos que la de otros contemporáneos la del verso y prosa del latín clásico: a veces presenta simetrías y rimas a la manera de San Ildefonso (p. 305: «Biuen los pasados por gloriosa fama; mueren los biuientes por trabajosa vida»; p. 308: «Piedat ayas de mí sola que la puedes aver, y más no te cuesta del solo querer»; cfr. también pp. 111 y 309), como las que por esos años prodigaba en su *Libro* el Arcipreste de Talavera. Si no se encuentra en las obras de Juan Rodríguez la lengua que Juan de Mena, con orientación renacentista, tomó de la poesía latina, ni su varia experimentación, también sería vano buscar en ella lo anticuado y castizo, que Mena atesora con el cariño por la lengua materna que asimismo preludia la actitud de los filólogos del Renacimiento. En cambio, muestra Juan Rodríguez notable receptividad al francés, como ya señaló Paz y Mélia, comparándole en este sentido con Gutierre Díez de Games (por ejemplo: *afferes*, p. 43; *aloje*, 65; *auseles*, 75; *caresas*, 55; *cogeit*, 66; *dayne*, 57; *lays*, 73; *madama*, 60; *mastresa*, 79; *mote*, 48; *nauchiel*, 49; *partesano*, 61, 63; *plansera*, 57; *reyalme*, 66; *tinel*, 71, y frases enteras, como las de las pp. 45, 54 y 55); la

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

huella de erudición ni de didacticismo en sus versos (con la excepción del *Decir contra el amor del mundo*, más atribuible por metro y contenido a Ferrán Sánchez Calavera) implica, aparte la preferencia por lo doctrinal antes que por lo estético en la poesía latina, el aferramiento a la lírica cortesana tradicional, caballeresca y laica, independiente de la clerecía, que no comparte con ella su empeño de enseñar ni de remedar a la Antigüedad.

En prosa, Juan Rodríguez del Padrón, sin el apoyo de una tradición autorizada —comparable a la lírica trovadoresca en el verso— y menos audaz por temperamento que don Juan Manuel, sigue la inclinación general de la clerecía a lastrar su pensamiento con retazos de obras antiguas. Su neto perfil medieval se ostenta en la ecléctica retahíla de la dedicatoria del *Siervo libre de amor* (p. 39):

> seguiré el estilo, a ty agradable, delos antigos Omero, Publio Maro, Perseo, Séneca, Ovidio, Platón, Lucano, Salustrio, Estaçio, Terençio,

---

comparación con los numerosos galicismos del *Cancionero de Baena* también sería pertinente. Pero aun sus escasas innovaciones lexicológicas y sintácticas se limitan —en contraste con las de Mena y Santillana— a la prosa, particularmente a la de estilo ornamental, con que empieza y concluye sus tratados y con que escribe sus obras no doctrinales, como el *Siervo libre de amor* y las Cartas, mientras sus poesías están escritas en el más límpido castellano. Doble contraste en rigor, ya que, además de la novedad de la imitación latina e italiana en poesía, perduraba aún —testigos: Montoro, Santa Fe y Santillana— la convención de escribir en gallego (más o menos castellanizado) los versos amorosos: Juan Rodríguez se desliga de esa convención, a pesar de ser gallego y nada olvidadizo de su terruño, según prueba la *Estoria de dos amadores*. Tan peculiar escisión en cuanto al lenguaje de sus versos y el de su prosa ilustra también el aferramiento a la tradición lírica trovadoresca, ajena por su raíz a la erudición, ya que, a su luz, citar autores y hacer alusiones mitológicas en canciones amorosas debía de implicar una vituperable mescolanza de géneros.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Juuenal, Oraçio, Dante, Marco Tulio Çicervo, Valerio, Lucio, Eneo, Rycardo, Prinio, Quintiliano.

Sin miramientos por la cronología, Dante figura entre los antiguos, Platón se codea con Ovidio y Lucano, y Ennio —de quien no queda obra entera— con Lucio (¿Apuleyo?), y con algún medieval Ricardo. No hay asomo de criterio estético, según prueba la contigüidad de Séneca con Ovidio, de Ovidio con Platón, de Platón con Lucano, de Lucano con Salustio. La lista que empieza con Homero acaba con Quintiliano; unas líneas más arriba, Virgilio compite en elocuencia con Cicerón; en la *Cadira de onor* (pp. 136 y 145), versos de Ovidio y de Juvenal, citados fuera de su contexto, se contraponen a pareceres de Aristóteles, Cicerón y Boecio: evidentemente, a todos se reconoce igual jerarquía por pertenecer a la misma prestigiosa e indistinta esfera de la Antigüedad. Aun así, la lista da idea excesivamente depurada de la erudición de Juan Rodríguez; el examen de sus obras destaca mucho más cómo el interés medieval por lo didáctico priva sobre todos los demás en la elección de sus autoridades. Aristóteles es, con mucho, el autor más citado; siguen la Biblia (con marcada preferencia por el apócrifo Jesús de Sirac y por San Pablo), San Isidoro y, en la *Cadira de onor*, el «ynsigne Dotor çeuil», esto es, el jurisconsulto italiano del siglo XIV Bartolo de Sassoferrato, muy citado hasta el Siglo de Oro bajo el nombre de Bártulo (30). La mayoría de los autores

(30) Citas de Aristóteles: p. 89: «afirma el Filósofo en el libro dela naturaleza delos animales» (cita la misma obra en las pp. 90, 92 y 98); p. 99: «segund dize el Filósofo en los Retoricos» (cfr. pp. 146, 147, 148 y 152); p. 100: «lo qual paresçiendo confirmar [el Filósofo] en la Inconómica» (cfr. p. 120: «el dicho del Filosofo en la Yconómica»); p. 121: «dize el Filósofo en el primero de las Eticas» (cfr. pp. 137 y 144); p. 135: «escriue el

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

amontonados en la citada dedicatoria no vuelven a asomar en los textos (ni Homero, ni Persio, Platón, Lucano, Salustio, Estacio, Terencio, Horacio, Apuleyo, Ennio, Ricardo, Plinio), y aparecen en cambio varios autores no mencionados en ella, preferentemente tardíos (Trogo Pompeyo —esto es, Justino—, Josefo, Tolomeo, Macrobio, Vegecio, Boecio, Casiodoro) (31) y

---

Philósopho vulgarmente fablando enel libro de Formis ... e en el de Sensu e sensato ... en el libro de Mineralibus»; p. 140: «el Filósopho lo dize enel quarto delas Políticas...» (cfr. p. 144); p. 141: «el Filósofo enel quarto libro Topicorum»; p. 150: «testigo el Philósopho enel segundo libro delos Físicos»; pp. 45, 114, 170: citas del «Philósopho» sin indicación de obra. Además, un par de citas tomadas de Bártulo: la «opynión del Philósopho enel quarto libro delas Políticas» (p. 151), que se halla en el *Tratado de la nobleza*, y lo que «pareze enel libro de Sensso e Senssato dezir el Philósopho» (p. 165), que se halla en el *Tratado de señales y armas*. Citas de la Biblia: Eclesiástico de Jesús de Sirac, pp. 97, 114, 120, 121, 136; Jueces, 120; Números, 120; Proverbios, 120, 141; Reyes, 135, 141; Deuteronomio, 141; Macabeos, 142, 146; Génesis, 167, 168, 172; San Pablo, 97, 101, 120, 135, 141; Apocalipsis, 168; no tomo en cuenta las alusiones a hechos o personajes bíblicos, como las de las pp. 93, 99 y 101 a 108. Citas de San Isidoro, p. 115, sobre el origen de los nombres de los continentes «segund Isidoro lo dize e escriue en las Ethimologías [XIV, III y ss.]»; p. 132: *nobleza* < *non vileza* «segund Isidro enel nono libro de las Ethimologías [en el X, CLXXXIV: *nobilis, non uilis*]»; p. 140: que para la nobleza «la claridad del lynaje se requiera, Ysidoro lo dize en las Ethimologías [X, CLXXXIV]»; pp. 143-144: Líbero, instaurador de la caballería «segund dize Ysidro enel otavo libro de las Ethimologías [en el IX, III, 32: *Liber uero primus militiae ordinem docuit*]»; p. 144: «Ysidro enel segundo libro delos Soliloquios [dice] que segund fuere digna la persona, deve resçebyr el honor»: a decir verdad, no hallo en ninguno de los dos libros de los *Soliloquios* o *Synonyma* el original exacto de tal sentencia, pero sí muchas otras trivialidades morales que pudieron sugerirla. Además derivan, en parte al menos, de la enciclopedia isidoriana las noticias del *Triunfo de las donas* sobre los iniciadores e inventores (páginas 101 y ss.).

(31) La *Cadira de onor* (p. 141) contrapone, muy al modo medieval, dos ilustres opiniones acerca de quién fue el primer rey, sin atreverse a preferir la una a la otra: «segund Joseph dize enel libro delas Antigüedades..., avnque Trogo Ponpeo escrive...» También es típicamente medieval que, entre la obra perdida de Trogo Pompeyo y el compendio conservado de Justino, Juan Rodríguez prefiera el libro inexistente, pero prestigioso por ser el

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

medievales (el ya señalado Bártulo, algunos escritores eclesiásticos, Pedro Lombardo, Galtero de Châtillon, Mateo de Vendôme, Enrique de Settimello, Andrés Capellán) (32). Aparte lo abigarrado de la yuxtaposi-

---

antiguo original, y por la vaguedad de la cita puede presumirse que no conoce directamente ninguna de sus dos autoridades. Quiza tome ambas opiniones del inmenso ensayo de historia universal llamado *Mare historiarum*, compilado hacia 1340 por un dominico romano, y atribuido a Giovanni Colonna, que Fernán Pérez de Guzmán extractó en su *Mar de historias*. Juan Rodríguez le cita con elogio en la *Cadira de onor*, p. 153: «segund dize Colupnes enel su libro, con razón llamado Gran mar de las estorias», y le atribuye acerca de Belo precisamente la opinión que en la citada p. 141 achaca a Trogo Pompeyo. Por desgracia, este pasaje ha de pertenecer al principio del *Mare historiarum* y sólo me son accesibles el sumario y fragmentos del último libro, ed. G. Waitz, *MGH, Scriptores*, vol. XXIV, 1897, pp. 266 y ss. Las citas de Valerio Máximo en la *Cadira de onor* (pp. 136 y 145) son también indirectas, pues se remontan al *Tratado de la nobleza* de Bártulo. Autores tardíos alegados en la *Cadira de onor* son Tolomeo (p. 169), Macrobio, *Somnium Scipionis* (p. 148), Vegecio (pp. 140, 145 y 150), Boecio, *De consolatione philosophiae* (pp. 136, 144, 147, 151), y Casiodoro, *Epistolas* (p. 145).

(32) Autores eclesiásticos: San Bernardo (p. 91), San Agustín (91 y 108), San Gregorio (97), San Ambrosio (109 y 113); Santo Tomás está aducido en la *Cadira de onor* (p. 133) por la obra *De regimine principum* de su discípulo fray Gil de Roma, que se le atribuyó (¿la habría consultado el autor en la traducción y glosa de fray Juan García de Castrojeriz?) y por la *Summa theologica (ibid.*, pp. 135 y 138). Además, San Buenaventura (p. 135), las *Decretales* (p. 141) «e Clemente en fyn del Ynteretario» (o Itenerario, según el ms. de la Academia de la Historia, p. 167). A propósito de esta última cita, que no puedo identificar, creo que entre «Clemente» e «Ynteretario» se ha omitido algo (como en la p. 137 se ha omitido el nombre de Dante, por lo que sus «canciones morales» quedan atribuidas a Enrique de Settimello), pues ni Clemente de Roma ni Clemente de Alejandría ni ninguno de los Papas de ese nombre tienen obra llamada *Itinerario*, ni en ninguno de sus escritos conservados hablan de Judá, a quien Jacob compara con el león al bendecirle (que es para lo que le cita Juan Rodríguez), ni, por otra parte, aparece esta circunstancia en ninguno de los *Itinerarios* incluidos en la *Patrología Latina* de Migne. Pero una detallada referencia al león de Judá se encuentra en dos obras de San Isidro, *Mysticorum expositiones sacramentorum*, cap. último, y *De ortu et obitu patrum*, cap. XI. Como los títulos de las obras menores de San Isidoro fluctuan en los manuscritos, quizá pueda conjeturarse que Juan Rodríguez

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ción, Juan Rodríguez no parece hallar diferencia entre la información de primera y la de enésima mano: no sólo es crecido el número de veces que prefiere compiladores a autores (San Isidoro y sus *Etimologías*, Vicente de Beauvais y su *Espejo historial*, Juan de Génova y su *Catolicón*, Juan de Colonna (?) y su *Mar de historias)*, sino también es muy probable que de

---

conoció como *De ortu et interitu* la segunda obra, y que este título fue convertido en «Ynteretario» por el mismo desaprensivo copista que escribió «marcunciosos» por «incircuncisos» (p. 104), «Catulo» por «Tántalo» (p. 159), etc. Vale la pena notar la precisión de las citas de San Buenaventura, Santo Tomás y el «Ynteretario» con la vaguedad de las restantes, la cual arguye posiblemente conocimiento indirecto: por ejemplo, p. 97: «Gregorio en la Omelía» (San Gregorio tiene cuarenta homilías sobre el Evangelio y veintidós sobre Ezequiel), o p. 109: «Ambrosio lo dize en la Omelía» (que yo sepa, no queda homilía alguna de San Ambrosio). Según me sugiere Antonio Alatorre, es muy probable que Juan Rodríguez entendiese por «*la* Omelía» la lección del tercer nocturno de maitines. El actual *Breviario romano* contiene, en efecto, la cita de San Gregorio (Homilía XVII sobre el Evangelio: «Ipsa etenim facta eius praecepta sunt») en el oficio de los Evangelistas del *Commune sanctorum*.

De los autores profanos, «Carlomagno emperador» alegado tras «Esidro e Vegecio e el Catolicón» (p. 150) es pintoresco yerro del ms. de la Biblioteca de Osuna; el de la Academia de la Historia permite restaurar el sentido: «Fazen así mesmo contra todas ellas [las conclusiones de Bártulo] los alegados Isidro, Vegecio, Catholicón; de las quales [conclusiones] el tercero, como el se conozca de Carlo, emperador quarto, haber resçebido la nobleza, en todo non caresce de suspición.» El mismo ms. de la Academia de la Historia da el título correcto, «maestro de las sentencias», de la autoridad nombrada en la p. 135, esto es, Pedro Lombardo. Los «modernos poetas e oradores» aducidos en la *Cadira de onor* (pp. 136-137) para confirmar la definición de la «moral nobleza», están citados con exactitud notable para las normas medievales: «Gualtero de Castellón enel primero libro» corresponde a la *Alexandreis*, I, 104; «Matheo Vindocinense enla primera parte de su poesía» es Mateo de Vendôme, *Pyramus et Thisbe (apud* P. LEHMANN, *Pseudo-Antike Literatur*, Leipzig-Berlin, 1927, p. 31), vs. 15-16; «Enrrique Samariense enel libro primero» es Enrique de Settimello, *Elegia* (ed. G. Cremaschi, Bergamo, 1949), II, 207-208; «Dante en las canciones morales» es, sin duda, la citada Canción del *Convivio*, según lo confirma otra alusión en la p. 146; «Francisco Petrarcha enlos Remedios de la próspera e adversa fortuna» corresponde a *De remediis utriusque fortunae*, I, XVI, *De origine*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

los compiladores procedan buen número de las autoridades alegadas, según se ha visto a propósito de la *Genealogia deorum gentilium* de Boccacio y las supuestas citas de los antiguos mitógrafos. ¿Quién creerá, por ejemplo, que hubiese leído a los estoicos griegos Zenón, Cleantes y Crisipo (citados en la *Cadira de onor*, p. 153), cuyas obras se habían perdido muchos siglos antes?

---

generosa, y II, v, *De originis obscuritate*. «Juan Vocacio, enel fyn del Corvacho» se refiere a las consideraciones sobre *qual sia la vera gentilezza* en las últimas páginas de aquella invectiva; «Andrés Capellán en el primero libro» es el pasaje *De arte honeste amandi*, I, 6 (ed. A. Pagès, Castellón de la Plana, 1930, p. 9), inspirado en Boecio, *De consolatione philosophiae*, III, metro 6.

Hay, además, huella de otras obras ocasionalmente consultadas. En el *Triunfo de las donas*, p. 122, Cardiana advierte al autor que es «más antigua la corona real de España que la romana, como al tiempo que Hispano en Hyberia, después llamada España, reynase, non era Roma, nin fue dende a grandes tienpos, hedificada». En el mismo pasaje se lee que el primer rey de Francia fue «Príamo, nieto de Antenor, ... avnque otros escriuen auer seydo Franconio, fijo de Héctor». No puedo precisar la fuente inmediata de ambas consejas; la de la anterioridad de España concuerda con la *Primera crónica general*, caps. 8 y ss.; la segunda —que vino a encontrar solemne sepultura en la *Franciade* de Ronsard— se remonta a las *Chronicae* atribuidas a Fredegario Escolástico, II, 5 (ed. B. Krutsch, *MGH, Scriptores rerum Merovingicarum*, vol. II, 1888, p. 46). Es verosímil que Juan Rodríguez las haya tomado de alguna de las innumerables compilaciones medievales, como el *Mare historiarum* o el «Veçençio historial» (o sea, el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais) que nombra ahí mismo. Como vigésima sexta razón en favor de la preeminencia femenina, el *Triunfo de las donas* (pp. 107-108) desarrolla una minuciosa serie de simetrías entre la caída del hombre y la redención, que recuerda (aunque no la incluye) la leyenda de la Cruz. Poco más adelante (pp. 110-111), el autor pasa revista a las persecuciones de la Iglesia y a las herejías, hasta los iconoclastas sometidos por la emperatriz Irene, información esta última que probablemente derive de la semblanza *De Yrene Constantinopolitarum imperatrice* en el tratado de Boccaccio, *De claris mulieribus*. Siguen varios datos no vulgares de historia medieval europea (p. 111; cfr. también 123), desde Clodoveo hasta Juana de Arco, los últimos quizá del acervo personal del autor. Sin duda se remonta a fuente libresca el final de la *Cadira de onor*, que postula la influencia de los cuerpos celestes en sus «correspondientes» terrestres.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

De todos estos autores, Bártulo es con mucho el más importante, pues sobre suministrar argumentos sueltos y sentencias de otros escritores, su *Tratado de señales y armas* es fuente principal de la última parte de la *Cadira de onor,* mientras el *Tratado de la nobleza* es esencial para la primera, que no es sino una tentativa de rebatirlo. El cotejo entre la *Cadira* y el *Tratado de la nobleza* muestra el pensamiento de Juan Rodríguez del Padrón medievalmente aguijoneado por dos impulsos: el de acopiar el más extenso catálogo de autoridades y el de ingeniarse para conciliarlas verbalmente. Reúne contra Bártulo buen número de definiciones de la nobleza (u opiniones que toma por tales), divisiones y subdivisiones, e ilustra el todo con abundantes ejemplos mitológicos e históricos. Pero cuando, después de diecisiete páginas de argumentos (133 a 150), la refutación parece concluyente, «porque la autoridad de aquél [Bártulo] ofendida tanto no parezca», inventa un caso en el cual, mediante ingenuos subterfugios, las opiniones de Bártulo se aplican sin contradecir las que sustenta el propio Juan Rodríguez en favor de la nobleza. Y aún no satisfecho, vuelve a la enumeración de definiciones, en parte ya enunciadas, en parte nuevas, y las reúne considerándolas elementos de una nueva definición, la suya propia, aunque, a decir verdad, en los términos en que la propone de ningún modo contiene todos los «elementos» anteriores. No más rigurosa es la andadura de la refutación: como punto de partida, Juan Rodríguez parafrasea muy inexactamente (p. 133: «generosidad, como sea nobleza con virtud, es más que sola nobleza») la versión de Bártulo *(nobilitas habet in se plus quam virtus)* del aforismo de Dante (*E gentilezza dovunque è virtute / ma non virtute ov'ella).* Resulta extraño que, en lugar de seguir el razonamiento de Bártulo para refutarlo (como Bártulo había hecho con el de Dante), construya con muy dispares materiales, mu-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

chos ajenos a Bártulo, un enredado raciocinio en el que critica de pasada alguna afirmación del «Dotor ciuil» (por ejemplo, p. 139, el príncipe como fuente de nobleza), destaca como tesis principal alguna reflexión secundaria (por ejemplo, p. 147, la de que la nobleza otorgada no pasa del biznieto, opinión de una glosa que Bártulo alega) o le atribuye lo que arbitrariamente infiere de su texto (por ejemplo, *ibíd.*, que más noble es el noble reciente que el antiguo), y aun llega a reprochar gravemente a Bártulo (*ibíd.*) la tesis de que el linaje no da nobleza, que no es de aquél, sino de Dante, y que Bártulo niega expresamente en sus párrafos 9 y 10 (33). No sólo en su método, sino

(33) A. FARINELLI, *Dante in Spagna...*, *op. cit.*, pp. 50 y ss., ha llamado la atención sobre la importancia del *Tratado de la nobleza* como transmisor de la Canción de Dante *Le dolci rime d'amor ch'io solia*, pero en el caso de Rodríguez del Padrón tal planteo no es justo, pues Bártulo y no Dante es el eje de la refutación contenida en la primera parte de la *Cadira de onor*. También es interesante el examen de la segunda parte (pp. 152 y ss.), que debe mucho al *Tratado de señales y armas*. Bártulo parece ser asimismo aquí la fuente principal, prolijamente interpolada con otros materiales —la acostumbrada ejemplificación mitológica e histórica más varios datos que parecen proceder de la experiencia ganada por el autor en sus viajes (pp. 156, 162, 167)—, y continuada luego (pp. 165 y ss.) con un excurso heráldico que contiene, entre otras materias, la defensa del león como el animal más noble (pp. 167-168), el elogio de los astros con el agregado de una profesión de fe en la astrología (pp. 170-171) y la recomendación al príncipe de conferir escudo de armas conforme a la condición del que lo recibe (pp. 172-173). A pesar de deber tanto a Bártulo, Juan Rodríguez comienza (p. 153) por impugnar su opinión de que cualquiera puede tomar armas como puede tomar nombre a su placer, interpretando torcidamente el primer párrafo de dicho tratado; le ataca más adelante (pp. 157 y ss.), y concluye (p. 159) que una persona puede adoptar las armas de otra sin su permiso, a menos de que la distancia entre ambas sea muy grande —que es, cabalmente, lo que sostiene Bártulo—. He consultado el *Tratado de señales y armas* (*Tractatus de insignis et armis*) en la edición de las obras de Bártulo de Lyon, 1555, vol. I, fol. 131, y el *Tratado de la nobleza* (*De dignitatibus*) en las páginas que transcribe K. WITTE, *Dante Forschungen*, Heilbronn, 1874, vol. I, pp. 462-471. Juan Rodríguez llama al primero *Tratado de señales y armas* (p. 153) y da al segundo tres nom-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

en sus conceptos mismos, la diferencia con el jurisconsulto italiano es radical: frente al concepto amplio de las «señales» que desarrolla Bártulo, quien, además de los blasones, atiende a las insignias de las artes liberales, a los sellos de las sociedades de comercio y a las marcas de fábrica, Juan Rodríguez se ciñe, con característica estrechez, al de las armas nobiliarias, y prefiere a los ejemplos tomados de todas las clases sociales en la vida cotidiana los ya referidos materiales librescos de mitología e historia.

Muy reducida es la deuda de Juan Rodríguez del Padrón para con las letras italianas, pese al prestigio de éstas y pese a su prolongada estancia en Italia. Las vagas citas de Dante (pp. 137, 146 y 148), discursivas y no poéticas, pertenecen todas a la Canción *Le dolci rime d'amor, ch'io solia* del *Convivio*, IV, transcrita y comentada en el tratadillo de Bártulo que la *Cadira de onor* refuta; quizá haya algún eco del *Purgatorio* en el adorno estilístico de la Carta de Breçayda; no creo pueda presumirse influencia dantesca para la doble metamorfosis de Aliso y Cardiana. De todos modos, aun esa escasa atención vale para la prosa y no para la poesía de Juan Rodríguez, que se mantiene obstinadamente reacia a la moda italianizante, con la única excepción, quizá, de los versos de Francesca da Rimini (34). De Petrarca hay dos menciones en la *Cadira*

---

bres: *Título de las dignidades* (p. 139), *Tratado de la nobleza* (p. 146) y *Título de conuiçion (sic*, p. 133), ¿quizá «de conuiuio», por comentar la Canción que encabeza el libro IV del *Convivio*?

(34) *Purgatorio*, IX, 1 y ss.: «La concubina di Titone antico / già s'imbiancava al balco d'oriente»; cfr. Carta de Breçayda, p. 311: «Tytán comiença a abrir las fyniestras dela oriental casa.» Nótese que varios editores, antiguos y modernos, leen *Titan antico*, y que las ventanas o balcones por los que se asoma la Aurora no son un motivo clásico, y parecen proceder de estos versos de Dante: véase «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», *art. cit.*, pp. 109-110. La fábula de Aliso y Cardiana difiere de las de Aretusa y Anaxárete, a las que sin duda refleja, en que cuenta la transformación del amante y de la amada, mien-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de onor: una (p. 137), entre una ristra de «modernos poetas e oradores», como autor de los *Remedios dela próspera e adversa fortuna;* la otra (p. 138), como poeta legítimamente coronado por su príncipe: el contraste con Mena, quien le nombra como poeta amoroso (Foulché-Delbosc, *Cancionero...*, núm. 15), y Santillana, que inicia la imitación de sus sonetos, no puede ser más elocuente. Verdad es que Farinelli *(Italia e Spagna*, vol. I, pp. 29 y 77) señala algunas imitaciones, pero no son sostenibles. No encuentro en el *Siervo libre de amor* «un eco de las graves sentencias del *De remediis*», como no sea la frase «fuyr los peligros de la syniestra fortuna» (p. 50), que nada tiene de grave ni de sentencioso ni de petrarquesco. Sorprende asimismo la sugerencia de que el verso «Fuego del diuino

---

tras en aquéllas sólo la amada se transforma; además, ya se ha visto que después de su metamorfosis, Aliso y Cardiana guardan cierta relación vital, ajena también a las *Metamorfosis*. ¿Pudo influir —todo lo tenuemente que se quiera, ya que la intención artística es muy distinta— en ésa como complicación y reciprocidad de la transformación el Canto XXV, 79 y ss. del *Inferno*? Allí Dante escribe con extraordinaria eficacia cómo Francesco de' Cavalcanti, convertido en serpiente, recobra su figura humana, mientras simultáneamente, a su contacto, Buoso degli Abati abandona su figura humana por la de serpiente. Al final del extraño episodio, Dante lanza un reto al arte vencida de Ovidio y Lucano, lo que quizá incitara a Juan Rodríguez a tentar sus fuerzas, bien que no por el estilo horrendo del florentino, sino por el tierno y elegíaco de Ovidio. G. Baist, *op. cit.*, p. 427, creía hallar en la canción «Sólo por ver a Macías...» el influjo del *Inferno*. Apenas es preciso insistir en lo infundado de la conjetura: la canción es un juego humorístico que enlaza —queda señalado— con una vieja broma de la lírica gallegoportuguesa. La segunda copla de la canción «Ardan mis dulçes membranças...» dice así en el ms. del siglo XVI estudiado por Paz y Mélia (pp. 370 y 379): «Porque nunca pueda quien / parte solo, triste y tal / acordarse de su bien / en el tiempo de su mal.» Rennert imprime en su edición conforme al *Cancionero del Museo Británico*, núm. 9: «Porque no queda con quien / parte solo, triste y tal», corrigiendo, según declara, la lección del ms. que, a mi ver, es muy superior: «Porque nunca puede quien / queda solo», etc., y más cercana a la del ms. usado por Paz y Mélia. La *Vida* modifica toda la copla: «Porque

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

rayo» refleja *Fiamma del ciel su le tue trecce piova;* éste es una maldición (y en tal sentido lo había de insertar Góngora en su Canción a la Invencible Armada), mientras aquél es una fervorosa invocación al amor divino:

> Fuego del diuino rayo,
> dolce flama syn ardor,
> esfuerço contra desmayo,
> remedio contra dolor,
> alumbra tu seruidor.

Otra muestra de que Juan Rodríguez era «lector asiduo del Petrarca» es, según Farinelli, la imprecación de Briseida en el *Bursario*, p. 208: «venga fuego del cielo que me queme». Ha olvidado el crítico italiano que estas palabras no hacen más que traducir

---

no vaya con quien / parte solo, triste y mal, / memoria de ningún bien / en tiempo de tanto mal.» En los dos últimos versos, y particularmente en la versión de los mss., «acordarse de su bien / en el tiempo de su mal», hay eco fiel, vertido con relieve epigramático, de las palabras de Francesca da Rimini. A. Farinelli, a quien se le pasaron por alto estos versos de Juan Rodríguez entre las imitaciones peninsulares de Dante *(Dante in Spagna...*, pp. 118 y ss., nota 2), recuerda un vago reflejo del mismo concepto en la respuesta de la ninfa Cardiana *(Triunfo de las donas*, p. 124): «Nueua pena la fuerça de tus ruegos me faze sentir, recontando en el infortunio la perdida bienauenturança.» Puede dudarse de si el modelo es aquí Dante o el modelo de Dante, es decir, Boecio *(De consolatione philosophiae*, II, 4: «Nam in omni aduersitate fortunae, infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem»), a quien Juan Rodríguez muestra conocer puntualmente *(Cadira de onor*, pp. 136, 144, 147 y 151, citas del *De consolatione philosophiae*, III, metro 6; II, 5; III, 4; III, 5) y cuya cita expresa acompaña dicho concepto, según observa Farinelli, en la *Crónica de don Juan II (BAAEE*, vol. LXVIII, p. 691*b*). Por lo demás, el conocimiento de esos celebérrimos versos del *Inferno* no arguye, entonces como ahora, familiaridad con toda la *Commedia:* véase la muchedumbre de imitaciones reunidas por FARINELLI, *loc. cit.;* M. BUCHANAN, «Some Italian reminiscences in Cervantes», en *MPhil*, V, 1907, pp. 177 y ss., y P. LE GENTIL, *La poésie lyrique...*, pp. 149 y ss., quienes también omiten «Ardan mis dulçes membranças...»

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nada debe a las creaciones literarias en italiano (la cita del *Corbaccio* en la *Cadira de onor*, p. 136, como las de Dante y Petrarca, es doctrinal y no estética): urge aclarar este punto, pues A. Farinelli en su *Italia e Spagna* ha equivocado la posición de nuestro autor. Ya se ha visto su independencia con respecto del *Filòstrato*. El influjo del *Filòcolo* sobre el *Triunfo de las donas*, lejos de ser evidente, no es siquiera perceptible, y es lástima que Farinelli, creyendo firmemente en él (son sus palabras, p. 237), no se detuviera a documentarlo. En cuanto al amanecer mitológico, puesto que es un motivo grecorromano, presente en Virgilio y en Ovidio —autores que Juan Rodríguez conoce bien—, y puesto que se encuentra en la literatura peninsular desde el *Libro de Alexandre*, no comprendo cómo Farinelli puede hacer remontar a Petrarca o a Boccaccio el ejemplo del *Triunfo de las donas* (pp. 79 y 216). Si se tratase de un autor aficionado a modelos italianos, como Mena o Santillana, podría presumirse que la práctica de éstos confiriese nuevo atractivo a la tradicional ornamentación; en el caso de Juan Rodríguez, quien, aun cultivando temas idénticos —Troylos y Breçayda, la introspección amorosa en el *Siervo libre de amor*, el relato sentimental en la *Estoria de dos amadores*—, prescinde ostensiblemente de ellos, ni siquiera esa inferencia es justificada. En suma: si el celo de Juan Rodríguez del Padrón por la Antigüedad es tibio y se concentra en autores como Ovidio y Séneca, que por siglos habían deleitado y edificado al hombre medieval, y no en los autores que pone en primera línea el humanismo, la actitud ante las letras italianas, que tanto ascendiente tenían en España precisamente en esos tiempos, va de la indiferencia (Dante, Petrarca) a la hostilidad (Boccaccio, Bártulo).

Así, muy afianzado en el patrimonio medieval, con fisonomía independiente entre los letrados de la corte de don Juan II, se revela en su breve obra Juan Ro-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

el correspondiente pasaje de las *Heroidas*, III, 64: *aut rutilo missi fulminis igne cremer.*

A decir verdad, de los tres primeros clásicos italianos, sólo Boccaccio parece conocido directamente, por lo menos en algunas de sus obras y, con la excepción del *Corbaccio*, incisivamente reprobado en el *Triunfo de las donas* (pp. 87, 99 y 137), en obras latinas y no vulgares. Ya se ha visto que Juan Rodríguez del Padrón conoce la voluminosa *Genealogia deorum gentilium;* también debió de conocer el tratado *De claris mulieribus:* el párrafo del *Triunfo de las donas* (p. 100), que alega como ejemplos de sabiduría femenina a las Piérides, las doncellas de Lesbo, las ninfas del monte Castalio y las musas del Parnaso, refleja el capítulo sobre Safo de aquella compilación (ed. G. Schleich en *Palaestra*, CXLIV, 1924, pp. 71-72):

> *Saphos Lesbia ... conscenso ... per abrupta Parnasi uertice celso se felici ausu Musis ... immiscuit ... et Castalio proluta latice ... sacris nymphis ... sonorae cithare fides tangere ... non dubitauit ... Sed quid accusande uidentur Pierides, etc.,*

y, aunque en diversas compilaciones antiguas y recientes anduviesen dispersos datos sobre Artemisa, Nicaula, Oritía, Pentesilea, Semíramis, Tomiris, no es verosímil que Juan Rodríguez se tomase el trabajo de compulsarlas cuando el difundido *De claris mulieribus* se los brindaba sistemáticamente reunidos: así, pues, Juan Rodríguez se valía de una obra de Boccaccio *(De claris mulieribus)* para refutar la tesis de otra (el *Corbaccio).* No es una casual paradoja: de las obras de Boccaccio, Juan Rodríguez utiliza las dos compilaciones latinas que son meros repositorios de saber impersonal; se opone violentamente al misoginismo aburguesado del *Corbaccio* y, artísticamente,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dríguez del Padrón. Se comprende cómo, a su vez, las poesías (y en menor proporción el resto de su obra) cobraron sentido y valor situadas en su biografía, al amparo de su marcada personalidad, y ejercieron influjo, de otro modo inexplicable.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

JUAN RODRIGUEZ DEL PADRON: INFLUENCIA

Traducción y compendio (1).

Una de las primeras muestras del influjo de Juan Rodríguez es la traducción francesa del *Triunfo de las donas*, que en 1460 concluye en Bruselas Fernando de Lucena (2), por encargo de su amigo (ed. Paz y Mélia, pp. 320 y 327) Vasco Queimado de Villalobos, y dedica a los Duques de Borgoña Felipe el Bueno e Isabel de Portugal, a cuyo séquito —piensa Paz y Mélia, p. 435— verosímilmente pertenecían ambos. Quizá sean fórmula de modestia las palabras de Villalobos (p. 320): «vng mien amy ... lequel de ces deux langaiges auoit moienne congnoissance»; Lucena mismo disculpa laboriosamente su «bastardo» francés (p. 328), pero, con su silencio, parece dar por sentado que posee la len-

(1) Véase la primera parte del presente estudio (Juan Rodríguez del Padrón, *Vida y obras)*.

(2) Conjeturan doña Carolina Michaëlis de Vasconcelos y Teófilo Braga, «Geschichte der portugiesischen Literatur», en *GRPh*, vol. II, 2.ª parte, p. 253, que Fernando de Lucena fuese hijo o sobrino de Vasco Fernández de Lucena, portugués de origen español, que desempeñó altos cargos durante la minoridad de Alfonso V, tradujo del latín varias obras y compuso otras en latín y en portugués. Parece que de 1449 a 1454, Fernando estudió en París en compañía de su hermano menor, Vasco, quien luego aparece al servicio de los Duques de Borgoña, y traduce Quinto Curcio y la *Ciropedia* para Carlos el Temerario, mereciendo el elogio de Olivier de la Marche.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gua del original. En su Prólogo, apenas menos altisonante que el de su amigo, alude a trabajos literarios anteriores, para la mayor gloria del sexo femenino y, en particular, de «celle quy maistrie mon vouloir» (p. 324), sin especificar la lengua en que los escribió. Prolongando desmesuradamente la imagen de la nave, que, como se ha visto, cultivó el mismo Juan Rodríguez del Padrón, Lucena introduce su explicación de algunas expresiones oscuras. La explicación no es lingüística, sino anecdótica y de escaso valor, pues las circunstancias que enhebra parecen inferidas de la obra misma (pp. 325 y s.: «selon que par ses mos len peult comprendre»): así, «la cauerne du Basilique», en la p. 325 (= p. 83: «la cueua entrando del Basilisco»), es la cámara de la reina doña María, a la que pertenecía la dama que había herido a Juan Rodríguez con su mirada; por un tiempo el autor pierde el derecho de asistir a ella y, cuando lo recobra, compone a pedido de unos jóvenes la *Chaiere d'honneur*, cuya primera parte (aunque escrita posteriormente) es el *Triomphe des dames*: como se echa de ver, la explicación es exactamente paralela a las *razos* provenzales, que explican las circunstancias de las poesías fantaseando a su albedrío los magros datos de las mismas poesías que pretenden aclarar. Luego justifica el traductor con donoso racionalismo el episodio de Aliso y Cardiana, inserto —según dice— para encontrar vocero adecuado de las alabanzas femeninas.

En general la traducción es fiel e inteligente (salvo algún ocasional yerro o malentendido sin importancia, como el de la p. 364, sobre la introducción del cristianismo en Francia y en España, o la incomprensión del encarecimiento mitológico-astronómico, en la página 367), y Paz y Mélia la ha usado para corregir en varios lugares el texto original. Sólo en dos pasajes parece haber divergencia deliberada: aquel en que Juan Rodríguez se refiere a cierta condecoración im-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

perial con figura de águila (p. 122 y nota de la p. 420), suprimido en la traducción (p. 363), y aquel otro (página 111) en que el autor contrapone la conducta del vasallo más importante de Carlos VII con la de Juana de Arco. Juan Rodríguez dice:

> El duque del Condado [o sea el Duque de Borgoña, que entre sus dominios poseía el Franco Condado], que ovo seýdo renegado, a su natural señor tiró la corona; e la sinple pastora, en defecto de los hombres, fuerte batallando, lo coronó.

Como el «duque renegado» no era otro que Felipe el Bueno, en cuya corte escribía Fernando de Lucena, es comprensible que paliase la hostil alusión, reemplazándola por un reproche general a la nobleza de Francia (pp. 354 y s.):

> *Les princes de France, par lasce conduitte et discort gouvernement, perdirent la couronne a leur naturel seigneur; et la simple pastour, en deffault des hommes, le couronna, viguereusement bataillant.*

Para la comparación de estilos es interesante observar que, aparte la florida introducción, Lucena aspira a mayor sencillez que su original, y que su procedimiento sistemático para lograrla es cercenar implacablemente las perífrasis mitológico-astronómicas (3).

(3) Confróntese, por ejemplo, el comienzo del tratado (pp. 83 y 329): «Fería Apollo al occidental orizonte con el carro dela luz, llegado al punto que ya sus cauallos, cansados del celestial afán, bañauan enlas marinas ondas, un día del qual Mercurio la primera hora avía señoreado...», y «a leure que le soleil commenchoit ja a retraire les raiz dorez de sa clarete, et par la grandeur des vmbres nous apportoit certaines enseignes de la prochaine nuit...» La reducción es más radical en las pp. 85 y 331: «por venida del sol en la oriental casa del carnero friseo», y «en signe du printemps». Cfr. asimismo pp. 126 y 367: «por la estança de Titán enel décimo sexto grado de Ariete», y «pour la venue du printemps».

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La segunda parte, o sea la *Cadira de onor*, también debió de encontrar favorable acogida, ya que, pululando en el siglo XV los tratados sobre la nobleza y sus blasones, se redactó de ella un compendio con encabezamiento inspirado en la epístola dedicatoria del *Siervo libre de amor*, que se conserva en un ms. de la Biblioteca Real de Madrid (véase Paz y Mélia, páginas 384 y s.).

«*Vida del trovador Juan Rodríguez del Padrón*».

Ya se ha mencionado esta biografía que publicó el Marqués de Pidal en la *Revista de Madrid*, II, serie segunda, noviembre de 1839, y luego en la nota CCLIII de la ed. de E. de Ochoa del *Cancionero de Baena*, y reproducida también por Paz y Mélia, pp. 370 y ss. J. Amador de los Ríos, p. 341, nota 2, la juzga «novelesca aventura inventada en los últimos años del siglo XVI». Paz y Mélia, p. 370, anota humorísticamente: «por más que de ella pueda decirse, variando algo un dicho italiano muy conocido, que ni es verdadera ni está bien compuesta», y cita la opinión de F. Wolf en sus *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin, 1859, p. 213, nota 2: «sabrosa novela corta, aunque evidentemente imaginaria». Menéndez Pelayo, *Antología...*, vol. V, p. CCVIII, y *Orígenes...*, vol. I, pp. CCXC y s., dice de ella: «en el siglo XVI... un autor ingenioso, y que seguramente había leído el *Siervo libre de amor*, forjó sobre los amores de Juan Rodríguez una deleitable y sabrosa, aunque algo liviana, novela, del corte de los mejores cuentos italianos» (4).

---

(4) Continúa Menéndez Pelayo: «en la cual se supone que la incógnita querida de Juan Rodríguez del Padrón era nada menos que la reina de Castilla doña Juana, mujer de Enrique IV». Menéndez Pelayo refuta muy gravemente semejante suposición, pero, a decir verdad, el autor de la *Vida*, sea quien fuere, era dema-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Como se ve, los críticos insisten en que la *Vida* es obra de imaginación y no de historia, pero no creen que se trate de una superchería de su editor, don Pedro José Pidal. Esta interpretación ocurre por primera vez en la tercera edición de la *History of Spanish literature* de G. Ticknor (Boston, 1864, vol. I, p. 355, nota 8), que califica la *Vida* de «a pleasant mystification first published by him [el Marqués de Pidal] in 1839, of the supposed love adventures of Rodríguez del Padrón, then represented by him as an Aragonese nobleman, with the Queen of Henry IV». Ticknor recuerda luego las anécdotas que de esa Reina cuenta el Padre Mariana, libro XXIII, caps. v y xi, y dice de la segunda que es «as bad a story of her as the one the Marquis Pidal invented». A decir verdad, la vaga referencia del propio editor a «un ms. de la Biblioteca Nacional», y de su amigo Ochoa al reproducirlo entre las notas del *Cancionero de Baena* («una memoria antigua»), el hecho de que ninguno de cuantos han es-

---

siado listo para hacerla: no sólo omite el nombre de rey y reina, sino que deja un oportuno blanco cuando va a dar la fecha en que Juan Rodríguez viene a la corte de Castilla. El error de Menéndez Pelayo nace de admitir precipitadamente la identificación de la reina enamorada de Juan Rodríguez con doña Juana de Portugal, que establece el Marqués de Pidal en una de sus notas a la *Vida;* la identificación data del siglo xvi (como lo acredita en un ms. de esa época cierta *Respuesta de la reina doña Juana a Juan Rodríguez del Padrón, a «Biue leda si podrás»*, transcrita por Paz y Mélia, pp. x y 370), y se explica por el deshonor de esa princesa, que Isabel la Católica cuidó de fomentar, ya que en él se apoyaba para escalar el trono. Que yo sepa, no ha sido señalado el siguiente título, que se halla en el inédito *Cancionero del Marqués de Barbará* (cfr. *Cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza*, ed. M. Baselga y Ramírez, Zaragoza, 1896, p. 395): «gozos damor de Johan Rodríguez de Padrón, Amador de la princesa donya María, Reyna de Castilla». Esta identificación parece ser la más temprana de las conocidas, ya que, según Baselga y Ramírez, el *Cancionero del Marqués de Barbará* se remonta a fines del siglo xv; pero ya queda dicho que los epígrafes de los Cancioneros, ávidos de noticias sensacionales, carecen de solidez histórica.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

crito acerca de Juan Rodríguez, ni siquiera el escrupuloso Paz y Mélia, citasen exactamente aquel ms., y la conocida travesura de varios muy beneméritos eruditos españoles (recuérdese el donoso *Loor de don Gonzalo de Berceo*, de Tomás Antonio Sánchez, y los bonitos romances de la *Historia de la Infantina et de cómo el Infante de Hongría la fizo su namorada ante con ella casar*, compuestos por don Agustín Durán, y que éste insertó con una desenvuelta apostilla en su *Romancero, BAAEE*, vol. X, núms. 308-316, pp. 163 y ss.) dan ciertos visos de verosimilitud a la sospecha apuntada por Ticknor. Su escepticismo halló oído en A. Mussafia, quien, en un trabajo juvenil («Ein Beitrag zur Bibliographie der *Cancioneros* aus der Marcusbibliothek in Venedig», en *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, LIV, 1866, p. 99), agrega que probablemente el mismo Pidal advirtió al hispanista norteamericano que la *Vida* era invención suya. Pero treinta y seis años más tarde, en su artículo «Per la bibliografia dei *Cancioneros* spagnuoli», p. 23, nota 4, Mussafia llama al autor de la *Vida* «l'anònimo del XVI secolo». Pienso que determinó este cambio de juicio el hecho de que en 1893, H. A. Rennert, al editar las poesías de Juan Rodríguez del Padrón según el *Cancionero del Museo Británico*, observó que figuraba entre ellas «Ardan mis dulçes membranças...», que hasta entonces sólo se conocía por las dos primeras coplas citadas en la *Vida:* verdad es que Paz y Mélia, pp. 370 y 379, había aludido a la presencia de dicha poesía en cierto ms. del siglo XVI de la B. N. M., pero no la transcribió. Además, si el Marqués de Pidal fuese el verdadero autor de la *Vida*, ¿por qué había de incurrir en error tan patente como convertir a Juan Rodríguez del Padrón en «natural de Aragón y de las más nobles casas de aquel reino»?

Según observó Pidal, las primeras líneas («Porque

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fue poco antes del tiempo de Garcí Sánchez otro cauallero que se le puede dar por ygual..., podemos poner aquí una parte de su vida») permiten suponer que perteneciera a «una obra más dilatada en que se hablaba de Garcí Sánchez de Badajoz», famoso por su locura de amor. Amplificando esta observación, Menéndez Pelayo afirma (*Antología...*, vol. V, p. CCXVIII, nota, y *Orígenes...*, vol. I, p. CCXCI, nota) que la *Vida* «debió de formar parte de una colección de biografías o cuentos de trovadores, en que también se hablaba de Garcí Sánchez de Badajoz». A juzgar por su paralelo entre Juan Rodríguez del Padrón y Peire Vidal, parece que no podía Menéndez Pelayo desasirse de la asociación con las *vidas* y *razos* de los trovadores provenzales. Pero la asociación no es fundada, pues de los dos poetas elegidos puede inferirse que el criterio del biógrafo no era el mérito trovadoresco, sino lo apasionado y aciago de sus amores. En segundo término, las *vidas* provenzales son breves e ingenuas, y las *razos* se limitan a explicar los hechos biográficos necesarios para comprender la poesía que preceden. Si algún paralelo puede indicarse, el más adecuado sería el cap. 148 del lib. II de la *Nobleza del Andaluzía*, Sevilla, 1588, en que Gonzalo Argote de Molina redacta en forma muy novelesca la historia de Macías, basándose en la glosa de Hernán Núñez al *Laberinto*, 105, de Juan de Mena, y recordando al final, con bastante detenimiento, a Juan Rodríguez. Y hay más: Argote introduce la historia de Macías con una alusión inequívoca a una al parecer colección de tales consejas que tenía compilada y que por lo visto quedó inédita (fol. 272): «Entre el rigor de las Armas bien se permiten discursos de Amor. Y assí no será impropio deste lugar darle al famoso español Macías, pues fue y vivió en este Reyno, y acabó con él la vida por causa dellos, cuya historia, *copiada de mis escarmientos de Amor*, es ésta.» La fecha, el tono sentimental y cortesano con

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

que borda Argote su leyenda de Macías sin preocuparse de la exactitud histórica, pues no reúne biografías de poetas, sino amores desastrados, su excepcional conocimiento de las letras medievales, inducen a creer que quizá la *Vida del trovador Juan Rodríguez del Padrón* sea otro capítulo de sus *Escarmientos de amor*.

Como quiera que sea, la *Vida* reelabora, conforme al gusto literario de la segunda mitad del siglo XVI, las situaciones quizá verdaderas que Juan Rodríguez vertió en el *Siervo libre de amor*, con los motivos y convenciones de la literatura amorosa cortesana de su época. Con mano hábil el autor pinta una misteriosa intriga de amor en ambiente palaciego, desarrollando una novela corta bastante comparable en técnica, asunto y extensión con los episodios intercalados en la novela pastoril y picaresca: con la historia de don Felis y Felismena en los libs. II y VII de la *Diana*, por ejemplo; con la de Arsenio y Arsileo en el III; la de Timbrio y Nísida en el II de la *Galatea;* la de Dorido y Clorinia en el *Guzmán de Alfarache*, III, x. Claro es que tiene sus fallas: grotesca es la repetición de los amores regios y el aprieto en que se ve la asendereada Reina de Francia que Pidal identificó (!) con María de Anjou, la ejemplar esposa de Carlos VII. Aparte sus cualidades literarias, y como documento del renombre de Juan Rodríguez, merece notarse la cautela del autor en la atribución de las poesías que inserta, ya que todas se hallan en los Cancioneros, salvo la letra que saca el poeta en las fiestas y los dos versos que pronuncia al quemar su vihuela. Al acomodar a su intento la Canción «Byue leda si podrás...», da a entender claramente que las coplas que anteceden son de su cosecha y, por fin, atribuye a Garcí Sánchez de Badajoz los versos que en su *Infierno de Amor* pone éste en boca de Juan Rodríguez, y que quizá le perteneciesen, pero que no se encuentran en los Cancioneros. La *Vida*, en suma, une a su mérito literario el valor

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

histórico de ser un testimonio muy notable, aunque no típico, del interés del Siglo de Oro por Juan Rodríguez del Padrón, y probablemente el más tardío. No deja de ser curioso que en la *Comedia Eufrósina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1555), Carióphilo burla de las cuitas amorosas de su amigo Zelótypo, aplicándoles el verso extravagante de Juan Rodríguez («Pera mim sam escusados feros de *han han huid que rauio*»), y zahiere juntos a este poeta y a Badajoz como dechados de «essas vaidades d'amores que passarão. E esse cabrão de Juan Rodríguez del Padrón que, se viuera agora, andara aas canastras. E a essoutro Badajoz deranlhe mil çapatadas» (ed. E. Asensio, Madrid, 1951, pp. 21 y 311).

Citas, glosas, imitaciones poéticas.

Muy aventurado es rastrear influencias y señalar modelos en la poesía amorosa de los Cancioneros, por una parte, fuertemente convencional, por otra, derivada de fuentes comunes (con la presumible pérdida de muchos eslabones en la transmisión), y, por último, con motivos espontáneos, expresados en toda época. Pero la boga que alcanzaron en el siglo XV las escasas poesías de Juan Rodríguez hacen muy verosímil su imitación. Una muestra saliente de esa boga es el favor de que goza la Canción «Byue leda si podrás...». Gómez Manrique, en cuya biblioteca figuraba quizá un escrito hoy perdido de Juan Rodríguez, la incluye en su composición *Para los días de la semana, de amores* (Foulché-Delbosc, *Cancionero...*, núm. 364), junto con otras de Suero de Ribera, del Conde de Ribadeo (según dicho *Cancionero*, núm. 904; de Diego de Sandoval según el *Cancionero de Gallardo*, núm. 22), de Macías y del Marqués de Santillana, más dos que no logro identificar. En el *Infierno de Amor* de Garcí Sánchez de Badajoz (Foulché-Delbosc, núm. 1.048), Juan Ro-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dríguez recita el comienzo de dos poesías, la ya citada (y hasta ahora no hallada) «Amor, por qué me persigues...» y «Byue leda si podrás...», que Badajoz parece considerar la Canción por excelencia de aquel poeta, pues la designa como «su misma canción». El *Juego trobado* de Jerónimo Pinar (Foulché-Delbosc, número 952), verdadero repositario de canciones y romances de moda en la corte de los Reyes Católicos, incluye todavía «Byue leda si podrás...».

En el *Cancionero general* de Hernando del Castillo se hallan dos glosas de esta famosa Canción: la anónima (núm. 301) y, en el «Apéndice de lo añadido en los *Cancioneros generales* de 1527, 1540 y 1557», la de Luis del Castillo (núm. 123, p. 414) (5). Francisca Vendrell de Millás, en la *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. II, Barcelona, 1951, p. 65, anota en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de París* (Esp., núm. 229; Morel-Fatio, núm. 589), fol. 80, una glosa por el Comendador Estela en prosa catalana. Paz y Mélia, p. 408, ha señalado la de Diego Ramírez Pagán en su *Floresta de varia poesía*, 1562 (ed. A. Pérez Gómez, Barcelona, 1950, vol. II, pp. 187-189), y agrega que también fue glosada con posterioridad al siglo XV «por el poeta Burguillos en una notable composición de diez estrofas que se halla en un tomo manuscrito de Poesías varias de la Biblioteca de S. M.» Aunque la indicación de fecha es muy imprecisa, dudo que fuera este poeta «Tomé de Burguillos», esto es,

(5) CH.-V. AUBRUN, en su citada edición del *Cancionero de Herberay*, p. 238, menciona una glosa de Vázquez a «Byue leda si podrás...» en el *Cancionero general de Hernando del Castillo*, página 338. No hay poeta de tal apellido en las primeras ediciones (cfr. ed. facsimilar de la de 1520 por A. M. Huntington, New York, 1904), mientras en la de Bibliófilos españoles, al cuidado de J. A. de Balenchana, Vázquez sólo figura en el «Apéndice de lo añadido en los *Cancioneros generales* de 1527, 1540 y 1557», bajo los núms. 205 y 206 (pp. 503 y ss., 510 y s.), con dos poesías que nada tienen que ver con dicha Canción.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lope de Vega, ya que, como se ha visto, Lope no muestra conocer a Juan Rodríguez. ¿Sería el versificador apicarado o bufonesco cuyo nombre adoptó por burla Lope? (Véase R. del Arco, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, 1941, pp. 802-803.) En la p. 370, Paz y Mélia transcribe una *Respuesta de la reina doña Juana a Juan Rodríguez del Padrón a «Byue leda si podrás»*, tomada de un ms. del siglo XVI de la B. N. M. Los versos no han sido fraguados para encajar en la leyenda, pues no condicen en absoluto con la saña implacable que la tradición atribuye a la reina ofendida por el amante indiscreto. Probablemente se hallasen en algún Cancionero a continuación de «Byue leda si podrás...», y un conocedor de la leyenda los interpretó precipitadamente como respuesta a aquélla, según permite presumir el caso semejante de la misma «Byue leda si podrás...», que figura como respuesta a «O desuelada, sandía...» en los *Cancioneros de Stúñiga* (ed. Fuensanta del Valle y J. S. Rayón, *Colección de Libros Españoles Raros o Curiosos*, Madrid, 1872, p. 143) y *de Roma* (vol. I, p. 106). Recuérdese en el *Sermón de amores* de Cristóbal de Castillejo (ed. J. Domínguez Bordona, *Clás. cast.*, vol. I, vs. 684 y ss.), el sacristán que, aunque

> todo el año vocea
> por seis varas que le dan
> de palmilla,
> *vive ledo* a maravilla

gracias al amor. Verdad es que Castillejo pudo tener presente la composición de Alonso Alvarez de Villasandino «Byuo ledo con rrazón», que repite varias veces las dos primeras palabras, y aun toda la tradición gallega en la lírica, de que es reliquia *ledo* en lugar del castellano *liedo* (cfr. R. Lapesa, «La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino», *RomPh*,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

VII, 1953-54, p. 59). Pero el hecho de que el *Diálogo de la lengua* ejemplifique *ledo* con «Byue leda si podrás...» (única composición de Juan Rodríguez que muestra conocer) llevaría a pensar que el añejo vocablo quedó peculiarmente asociado con la más célebre Canción de nuestro autor. Por último, mi buen amigo Antonio Alatorre me recuerda que, con el retraso característico de las letras coloniales, Fernán González de Eslava (¿1534-1601?) glosa a lo divino los cuatro primeros versos de «Byue leda si podrás...» (ed. Icazbalceta, México, 1877, p. 275).

La segunda copla del sexto de los *Siete gozos de amor* fue glosada en sus primeros versos por un Villalobos (el *Cancionero de Stúñiga*, p. 52, y el *Cancionero de San Marcos de Venecia*, ed. A. Mussafia, *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, LIV, 1866, pp. 81-134, nota 12, traen «Villalos» en lugar de «Villalobos», que es la forma del nombre en el *Cancionero de Roma*, vol. I, p. 38), según señaló Paz y Mélia, p. 400. En el poema citado, vs. 2517 y ss., Castillejo afirma que los goces de amor son tres:

> ya que leemos y hallamos
> más gozos que los contados
> en doctores aprobados.

De tales doctores sólo cita al autor de los *Siete gozos de amor:*

> Juan Rodríguez puso siete,
> yo en tres me quiero poner...

Todavía Gregorio Silvestre en la *Residencia de Amor (Poesías*, ed. A. Marín Ocete, Granada, 1939, pp. 157-158), poema de asunto y corte de Cancionero, introduce en compañía de Macías, Mena y Guevara

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

a Juan Rodríguez del Padrón, quien recita los últimos versos de sus *Siete gozos*. Tapia (Foulché-Delbosc, número 828) glosa a lo devoto las dos primeras coplas de la ya devota Canción «Fuego del diuino rayo...». Don Francés Pardo de la Cuesta glosa «Cuidado nueuo venido...» (*Cancionero general*, núm. 912) con particular artificio, pues cada verso de la Canción entra como cuarto y octavo en las décimas de la glosa.

Vista la boga de los versos de Juan Rodríguez del Padrón, parece casi inevitable que suscitara imitaciones y, en efecto, el villancico de Quirós «Nascí libre y soy cautivo» (Foulché-Delbosc, núm. 584) refleja la artificiosa composición inserta al final del *Siervo libre de amor*, «Aunque me vedes asý / catyvo, libre naçý»: si bien tal contraposición abunda en la lírica cortesana del siglo XV, rara vez se insiste tan por menudo en ella como en la Canción de Juan Rodríguez, con la cual el villancico presenta, además, coincidencia verbal. H. A. Rennert, en su edición de las poesías de Juan Rodríguez según el *Cancionero del Museo Británico*, anota la semejanza entre la que lleva el núm. 6, «En los debates estó...», y la de Garcí Sánchez de Badajoz (Foulché-Delbosc, núm. 1060) «En dos prisiones estoy...»: sin duda la semejanza no es casual, pues el *Infierno de Amor* atestigua la estima del poeta más reciente por el más antiguo. Quizá todavía hay un eco de la misma Canción en la que comienza «En dos peligros me veo...», y, aunque probablemente ajena, se halla impresa con otras a continuación de la *Egloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina (C. Michaëlis de Vasconcelos, «Nótulas... a respeito de Juan del Enzina», *RFE*, V, 1918, pp. 355 y ss.). Precisamente entre los primeros poetas españoles cita Juan del Encina, en su *Triunfo de la Fama*, copla 16 (*Cancionero*, ed. facsimilar, Madrid, 1928), al «buen Juan Rodríguez que fue del Padrón».

Más importante sería la huella de Juan Rodríguez

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

del Padrón en el Marqués de Santillana si, como presume Post, *Mediaeval Spanish allegory*, p. 212, las tres partes del *Siervo libre de amor* sirvieron de modelo a la trilogía formada por el *Sueño*, el *Triunphete* y el *Infierno*, ya que en los dos primeros poemas el Marqués se da como víctima de los dioses de amor y como víctima de la amada, así como en los dos primeros «caminos» Juan Rodríguez sigue las vías del amor correspondido y no correspondido. En el tercer poema, el Marqués cura de su dolencia amorosa viendo a los penados de amor, mientras en el *Siervo libre* la consideración del caso fatal de Ardanlier y Liessa sana también al autor, llevándole por el tercer camino, o sea el de «libertad». Es significativo para la historia de la lírica castellana que en estos poemas, si bien el Marqués prefiere la poesía francesa y, sobre todo, la italiana para la imitación de detalles, apoye su estructura básica en el relato introspectivo del hidalgo gallego, no sin deuda, a su vez, con la poesía amorosa de allende el Pirineo.

Tema de la imprecación amorosa.

Un tema universal y eterno es la imprecación amorosa —el *inuicem flebis* horaciano—, que condena a la dama a sufrir lo que el amante ha sufrido. En la poesía castellana del siglo XV tal motivo se vincula estrechamente con Juan Rodríguez del Padrón, ya que lo formuló dos veces en el *Siervo libre de amor* («Plega a Dios de te traher...» y «Alegre del que vos viesse...», pp. 42 y 52) y se hallaba justificado por la leyenda de sus amores regios (6). Mena, quien, según Paz y Mélia,

(6) Es sin duda esta leyenda la que ha oscurecido la inteligencia de otra canción de Juan Rodríguez, «O desuelada, sandía...», pues se la ha considerado como retahíla de reproches y males que el poeta acumula sobre la amada por haber faltado ésta a la cita. Ya el Conde de PUYMAIGRE, *La cour littéraire de don*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

cita a Juan Rodríguez en el comentario a su *Coronación*, presenta en su Canción «Porque más sin dubda creas...» (Foulché-Delbosc, núm. 43) concepto muy semejante y forma idéntica a los de «Alegre del que vos viesse...», esto es, optación en modo subjuntivo y conciso final en la primera copla, destacado mediante contraste y figura etimológica; en la segunda copla pinta los males que la dama le inflige en el presente, y en la última repite la optación con variante verbal (7). Antón de Montoro, muy apasionado de Mena,

---

Juan II, Paris, 1873, vol. I, p. 76, la había interpretado correctamente, y A. MUSSAFIA, «Per la bibliografia dei *Cancioneros* spagnuoli», pp. 20 y ss., ha demostrado con razones perentorias que las imprecaciones están puestas en boca de una mujer que ha aguardado en vano a su galán (Juan Rodríguez, a juzgar por el verso que le confina a Basilea), celosa («sy otra cuydas servir, / a la hora yo querría / ver la tu postrimería»), pero todavía amante («non deuas morir»). A los argumentos de Mussafia puede agregarse que es chocante que el poeta se refiriese a sí mismo calificándose de «mi señoría», lo que, en cambio, no desdice de una dama de gran estado; y que el primer adjetivo es muy lógico en una mujer que se reprocha haber velado aguardando en vano a su amante, e incomprensible en el amante defraudado. Así lo sintió el copista del *Cancionero de Módena* (ed. K. Vollmöller, *RF*, X, 1899, p. 458, fol. 82*a*), quien enmendó: «O *desolada*, sandía ». También esta canción acoge el tema de las maldiciones —decididamente grato a Juan Rodríguez—, sólo que en boca de la enamorada, y quizá por esto mismo tuvo menos eco. Con todo, parece haberla tenido presente la glosa anónima *A vn gentil hombre, queriéndose partir de su dama*, que lleva el núm. 285 en el «Apéndice de lo añadido ...» en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo.

(7) Evidentemente, el *ouiesse* final («e yo triste, como quiera, / señora, que vos ouiesse»), que Paz y Mélia imprime conforme al ms. único del *Siervo libre de amor* (cfr. p. XXI), es yerro por *oyesse*. De los Cancioneros que incluyen esta composición, los que he podido consultar vacilan en el verso final. El de *Herberay*, núm. 121, y el de *Paris*, que Paz y Mélia acota, p. 52, traen «ovesse»; el de *Roma*, p. 112, y el de *Stúñiga*, p. 151, «valiesse», que no da sentido y parece repetición mecánica del *valiesse* del antepenúltimo verso. Dejando a un lado esta obvia ditografía, obsérvese que *oyesse* repite una rima de la primera copla, lo que es regular en tales composiciones. En cuanto al sentido, *ouiesse* implica una pirueta cómica que aquí, a diferencia de la

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

presenta otra versión del mismo tema *(Cancionero*, ed. E. Cotarelo, Madrid, 1900, núm. 46: «Si agora eres amada...»), de estructura estilística muy semejante, aunque diverge algo en la forma estrófica.

En los poetas más jóvenes, el tema reviste mayor independencia formal. Una *Canción agena* (Foulché-Delbosc, núm. 412), «Doncella desconoscida...», se mantiene muy fiel a las palabras de Mena, bien que variando su posición, y Gómez Manrique, admirador de Mena y de Juan Rodríguez, la glosa (Foulché-Delbosc, bajo el mismo número). Otras versiones pertenecen al Marqués de Astorga, «Plega a Dios que asý me quieras...» *(Cancionero del Museo Británico*, núm. 285 = *Cancionero de Cuenca*, A. Wittstein, *RHi*, XVI, 1907, pp. 295 y ss., núm. 73), a Henrique de Almeida y a Fernão da Silveira, el *coudel moor*, en el *Cancioneiro geral de Garcia de Resende*, ed. A. J. Gonçalves Guimarãis, Coimbra, 1910, vol. II, pp. 108-109, y a Gonzalo Méndez Zacoto en el mismo *Cancioneiro*, vol. III, p. 390. Diego del Castillo (Foulché-Delbosc, núm. 461) introduce una feliz reforma: reemplaza la forma métrica de la Canción por coplas de pie quebrado (cfr. la citada poesía de Méndez Zacoto) y amplía la composición, agregando al deseo de recíprocas penas verdaderas maldiciones. Así aúna la imprecación de «Alegre de quien vos viesse...» y «Plega de te traher...» con las maldiciones de «O desuelada, sandía...», si bien sustituyendo estas calamidades concretas por otras más refinadamente abstractas. Juan Fernández de Heredia en su *Psalmo (Obras*, ed. F. Martí Grajales, Valencia, 1913, pp. 29 y ss.) sigue la innovación métrica de Castillo, pero sus imprecaciones sorprenden por su ensa-

---

canción «Sólo por ver a Macías...», es disparatada; además, no concuerda con el «e yo triste» del verso anterior, e implica la inconcebible situación de que el poeta aspira a hallarse en posesión de su dama presenciando cómo ella requiere de amores a otro.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ñamiento soez. Pedro Díaz de la Costana lleva el menudo género a su perfección en los bellísimos *Conjuros de amor* (*Cancionero general*, núm. 130); por una parte, mantiene el deseo de recíprocas penas muy al arrimo de Juan Rodríguez; por otra, imprime a las maldiciones que había agregado Diego del Castillo dos cambios que operan la alquimia estética: reemplaza las diversas desdichas por una sola —la amorosa—, enlazada con el tema principal, y, a igual distancia de las calamidades un tanto prosaicas del primer modelo como de los males abstractos del segundo, los transmuta casi todos en símbolos literarios, densos, de acumulada emoción poética:

Aquella fuerza gigante
con que amor derriba y cansa
el animal,
que viene humilde delante
la doncella que le amansa
desigual,
torne su fiera esquiveza
que contra mí siempre vi
ser tan fuerte,
en tan humilde tristeza,
que tus males ante mí
pidan muerte.
Aquel amor con que viene
la triste cierva engañada
rebramando,
donde el ballestero tiene
su muerte muy concertada
en allegando,
te ponga tal compasión
que vayas ciega, perdida,
muy de veras,
a quitarme de pasión,
tanto que por darme vida

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

morir quieras.
Aquel amor que publica
con su llanto d'amargura
desmedido
la viuda tortolica,
quando llora con tristura
su marido
y se busca soledad
donde su llanto concierte
muy esquivo,
te haga haber piadad
de la dolorosa muerte
que recibo.
Aquel amor tan derecho
y querencias tan extrañas,
sin temor,
del ave que rompe el pecho
y da comer sus entrañas
por amor,
en ti misma lo recibas,
y tan poderoso sea
con sus llamas,
que rompas tus carnes vivas,
porque yo solo te crea
que me amas...

Además, el tema parece haber arraigado en la poesía popular (no siempre anónima) del siglo XVI. J. A. Carrizo, *Antecedentes hispano-medioevales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires, 1945, pp. 766 y ss., anota una glosa de Francisco de Lora, una canción de la *Flor de enamorados* de Juan de Linares, la *Desecha del Caballero* en la versión del romance «De Francia salió la niña...», que lleva el nombre de Rodrigo de Reinosa, y las canciones 31 y 47 del *Cancionero musical* de F. Asenjo-Barbieri, Madrid, 1890. De la poesía popular española pasó el tema a la americana, donde

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

hoy la representan, en las provincias argentinas de Tucumán, Salta y Jujuy, por ejemplo, varias glosas y hasta una cancioncilla en quechua. Así, pues, en contraste con lo que puede observarse en la lírica provenzal y francesa, en las cuales predomina el reproche tierno del poeta, siempre sumiso (cfr. P. Le Gentil, p. 155), la imprecación a la amada forma en la poesía de los Cancioneros un verdadero subgénero que parece remontarse, por lo menos dentro de la lírica castellana, a las tres breves Canciones de Juan Rodríguez del Padrón.

Primeras imitaciones en prosa.

No ha sido menos considerable el influjo de Juan Rodríguez del Padrón en la prosa castellana. A. Farinelli, *Italia e Spagna*, vol. I, p. 305, cree que el *Tratado en defensa de virtuosas mugeres* de mosén Diego de Valera debe al *Triunfo de las donas* la idea de acompañar la apología feminista con reproches a Boccaccio, así como el *Espejo de verdadera nobleza* recuerda repetidamente la *Cadira de onor*, aunque más de una vez con intención polémica *(Dante in Spagna...*, p. 56).

Las Epístolas originales agregadas al *Bursario* debieron de agradar, ya que, además de conservarse en el ms. único que ha transmitido el *Siervo libre de amor*, la primera fue escogida por el colector del *Cancionero de Herberay*, y las dos últimas se copiaron entre las obras de Santillana (Farinelli, *Italia e Spagna*, vol. I, p. 251), y de ellas están tomadas dos de las reminiscencias de Juan Rodríguez que se hallan en el *Tirant*. Parece que la epístola literaria puesta en boca de un personaje antiguo gozó de cierta boga a mediados del siglo XV: recuérdense la *Declamación de Lucrecia* en el *Cancionero de Herberay* y las del *Cancionero del Marqués de Barbará*, según noticia de M. Baselga y Ramírez, p. 397; carezco de datos para determinar

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

si Juan Rodríguez fue iniciador o mero secuaz en tal moda. Como quiera que sea, las Cartas entre Troylos y Breçayda quizá rondaron la memoria de quien compiló la *Crónica troyana*, impresa desde 1490. Pues aunque la *Crónica* narra dichos amores basándose evidentemente en la *Historia destructionis Troiae*, cap. XIX, de Guido de Columnis (compendio latino, terminado en 1287, del *Roman de Troie)*, inserta la frase siguiente, sin paralelo en Guido (cito por la ed. de Medina, 1587, lib. III, cap. XXXI, fol. 77): «como el ouidio escrive de sus amores». ¿Será que, tratándose de una historia amorosa, era inevitable atribuirla a Ovidio? ¿O será reminiscencia del comentario de Juan Rodríguez (véase *NRFH*, VI, 1952, p. 331, nota 17), que atribuye explícitamente estas Cartas a Ovidio? Me inclino a esta última conjetura, pues hay otro pasaje en que el autor de la *Crónica troyana* ha tenido presentes las obras de Juan Rodríguez. Uno de los trozos amplificatorios que agrega de suyo es la descripción de la primavera (lib. IV, cap. VIII, fol. 115), y al detenerse en el canto de los pájaros es patente, a pesar de lo trillado del asunto, el eco de una de las últimas poesías del *Siervo libre de amor* (pp. 77-78), con la que coincide por añadidura en el uso del rarísimo vocablo *berne:*

Çerca el alua, quando están
en paz segura
las aves cantando el berne,
passando con grand afán
a la ventura,
por una rybera verde
oý loar con mesura...
calandrias y ruyseñores...

... quando los prados ya relumbran con la verdura..., y los ruyseñores cantan los muy dulces y amorosos cantos y pasan los melodiosos bernes...

Uno de los más fieles y sistemáticos satélites de Juan Rodríguez del Padrón es el Condestable don Pe-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dro de Portugal, entusiasta cultor de la lengua y moda literaria de Castilla. En su juvenil *Sátyra de felice e infelice vida (Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI*, ed. A. Paz y Mélia, *Bibliófilos españoles*, Madrid, 1892, pp. 45-101), Juan Rodríguez es el modelo más importante, aunque no el único (8). Por su asunto y por sus personajes, la *Sátyra* se remonta a los poemas franceses de psicología amorosa expresada mediante ficción alegórica, pero sin duda no directamente, sino al arrimo del *Siervo libre de amor*. Como éste, adopta la forma de un relato en prosa, con algunos insertos poéticos (bien que reunidos al final, no dispersos en la obra); como éste, lamenta el autor en primera persona su amor desdeñado; como éste, es re-

(8) J. E. MARTÍNEZ FERRANDO, *Tragedia del insigne Condestable don Pedro de Portugal*, Madrid, 1942, p. 70, recuerda que en 1445 el Condestable, de dieciséis años de edad, fue enviado por su padre, el Duque de Coimbra, entonces regente de Portugal, con tropas en socorro de don Alvaro de Luna, hallándose así en la batalla de Olmedo. A la luz de las lisonjas rimadas que su padre intercambia con Juan de Mena, y del famoso *Proemio* que le dirige Santillana, la *Sátyra de felice e infelice vida* parece reflejo literario de su estancia en la corte castellana; el joven Condestable la redactaría probablemente a su regreso, en 1448. La versión castellana, que emprende «más constreñido de la necesidad que de la voluntad», alude inequívocamente a su condición de desterrado, en Castilla, como consecuencia de la derrota de Alfarrobeira (1449); MARTÍNEZ FERRANDO, p. 213, la sitúa entre 1449 y 1450.

Aparte el influjo esencial de Juan Rodríguez del Padrón, es fácil reconocer otros rasgos literarios típicos de la corte de don Juan II: cultivo de la copla de arte mayor (pp. 90 y 100), quejas contra Fortuna (pp. 54 y 83), hipérbole amorosa sacroprofana (p. 93). Como todos estos rasgos encuentran su más alta expresión en la obra de Mena, y como a la *Coronación* de Mena se remonta muy señaladamente la glosa de la propia obra, no meramente aclaratoria, sino atenta a contribuir a la amenidad de la composición con excursos narrativos —en su mayoría historias grecorromanas—, puede presumirse que fuese Mena el modelo secundario del joven Condestable. Quizá se deba también a aquél un rasgo negativo: la eliminación de lo narrativo en el cuerpo mismo de la obra, ya que la *Sátyra*, sobre ser todavía más pobre de peripecias que el *Siervo libre de amor*, ha rechazado el episodio novelesco al modo de la *Estoria de dos amadores*, lo que sugiere el influjo de Mena, poco aficionado a caballerías.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

prendido por la Discreción; como éste, peregrina por un bosque, cuyas hierbas se agostan a su paso. Si Juan Rodríguez, resuelto a morir, rivaliza con su Entendimiento en alarde mitológico, don Pedro oye de la Prudencia el panegírico de su dama, empedrado de historias y fábulas antiguas, y la Prudencia lleva la voz entre todas las siete virtudes, tal y como «la muy avisada Synderesis», única entre sus siete alegóricas hermanas, recibe las confidencias de Juan Rodríguez. Si el *Siervo libre de amor* acababa, según permite conjeturar su «Primer título», en la vía de no amar ni ser amado, la *Sátyra* ofrece un final indeciso en el cual el enamorado vacila entre muerte y esperanza. La *Sátyra* enlaza además con el *Triunfo de las donas* en el largo panegírico (pp. 61-82) que ensalza a la amada como dechado de virtudes superior a todos los dechados grecorromanos, lo que le permite insertar gran número de ejemplos de mujeres ilustres (tomados del libro de don Alvaro de Luna), así como Juan Rodríguez, para demostrar la excelencia de las mujeres, se había valido del tratado de Boccaccio (fuente del libro de don Alvaro). Además, la *Sátyra* alude en el texto a Ardanlier y a Cardiana (pp. 56 y 83), cuyos casos refieren las glosas del autor con la puntualidad con que narran las fábulas ovidianas. Paz y Mélia ha señalado en la *Sátyra* y sus glosas varias reminiscencias de los gozos quinto y sexto de los *Siete gozos de amor* (páginas 400 y 401), del *Siervo libre* (p. 425) y del *Triunfo de las donas* (pp. 428 y 430). Y es obvia la dependencia de estilo: no sólo comparte con otros autores de su época el ideal de una prosa retórica, latinizante en vocabulario y sintaxis, sino que coincide con Juan Rodríguez —en esto tan alejado de Mena— en la abundancia simultánea del latinismo y galicismo y en prodigar en cada articulación del relato la hora o la fecha expresada con fastuoso acertijo de mitología y astronomía. En vista de su afiliación literaria a la corte cas-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

la mayor culpa para salvarse mutuamente la vida. Los jueces determinan establecer primero si hombres o mujeres son «mayor causa de amar», y para ello disputan Torrellas y Braçayda, como campeones de unos y otras, con lo que el debate gana en vivacidad y en interés sostenido, ya que la novela remata en la astuta venganza que Braçayda toma de Torrellas. Como bien señaló Barbara Matulka, *The novels of Juan de Flores and their European diffusion*, New York, 1931, pp. 92-93, la larga y hábil respuesta de Breçayda a Troylos agregada al *Bursario* sirvió de puente entre la concepción de Briseida como arquetipo de fragilidad femenina (según la representan el *Roman de Troie* y sus directas imitaciones) y su concepción como mujer que con ingeniosos argumentos sabe justificar su conducta (tal como lo hace en la Carta de Juan Rodríguez, donde se muestra fiel a Troylos y esquiva a Diomedes), muy a propósito, por lo tanto, para ser abogada de su sexo. Estudiando uno a uno los argumentos, Barbara Matulka destacó varias coincidencias elocuentes. Como Cardiana (*Triunfo de las donas*, p. 119), Braçayda no procede en su defensa por el número de ejemplos, sino por el de razones (p. 18); proclama que el pecado de la mujer es más venial, pues proviene de ignorancia (p. 91 = 347); que los hombres han disimulado sus fallas, porque al componer las historias las han alterado dolosamente, en tanto que las mujeres, por no manejar la pluma, no han podido defenderse (p. 116 = 350); que las leyes, también creación de los hombres, les son parciales (p. 97 = 350). Coinciden asimismo ambos alegatos en la pintura del falso amador (pp. 96 y 99 = 350) y en sustentar que la mujer es más honesta que el hombre (p. 92 = 347), como lo prueban cuantas han afrontado la muerte por salvar la honra (p. 99 = 353).

Más importante y original todavía entre los imitadores de Juan Rodríguez del Padrón es Diego de San

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tellana, el papel de la *Fiammetta* y del *Filòcolo* como modelos estilísticos de la *Sátyra* (A. Farinelli, *Italia e Spagna*, vol. I, p. 220, nota) parece harto discutible.

La novela sentimental.

Probablemente, el recuerdo del *Siervo libre de amor*, de su mezcla de prosa y verso, de sus lamentos, alegorías y sutilezas psicológicas perdure en la *Queja que da de su amiga ante el dios de Amor* el Comendador Escrivá (*Cancionero general*, «Apéndice...», número 147, pp. 429-442): la artificiosa composición, que desarrolla en prosa el relato y en verso de arte menor el lenguaje directo de los personajes, se encuentra a medio camino entre la alegoría amorosa cara a los poetas franceses de los siglos XIV y XV y la novela sentimental, que con extraordinaria resonancia cultivan Juan de Flores y Diego de San Pedro.

El debate en pro y en contra de las mujeres es tema favorito de la literatura española en el siglo XV. Una y otra vez se esgrimen vetustos argumentos, que, por su misma fijeza, se prestan a una variada elaboración. Ya a fines del siglo XIV, Bernat Metge había tenido la idea de realzar la disputa insertándola en la narración de su *Somni*, III. Juan Rodríguez del Padrón no va tan lejos: para él, como para Jaume Roig y para el Arcipreste de Talavera, el debate no es episódico, pero parece haber sido el primero que, en castellano, le proveyó de un marco narrativo ameno en forma de fábula a la manera de Ovidio, la de Aliso y Cardiana. La novedad de estructura fue apreciada, pues sus continuadores en la novela sentimental acogen el tema de moda vinculándolo orgánicamente con la narración o los caracteres. Juan de Flores es quien mejor lo articula con el argumento en su novela *Grisel y Mirabella* (alrededor de 1480): los protagonistas, sorprendidos por el Rey, padre de Mirabella, asumen cada cual

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pedro. Amador de los Ríos, pp. 341 y ss., insinuó la relación básica entre el *Siervo libre de amor* y la obra maestra de Diego de San Pedro, al estudiarlas juntas, y en la p. 347 señala dos rasgos comunes: la inserción de poesías cortesanas («al gusto provenzal») y el hecho de que «a la ficción caballeresca sirve de introducción y cuadro general la ficción alegórica». Semejante estructura, en efecto, vale como piedra de toque para acotar la relación de las tres obras. Ya se ha visto que el *Siervo libre de amor* es la presentación autobiográfica de unos amores con marcado predominio de lo psicológico y lo ornamental (incluyendo la alegoría) sobre lo propiamente narrativo; a manera de ejemplo está inserta la *Estoria de dos amadores*, de ambiente caballeresco y tono melodramático, con desenlace trágico no inusitado en los libros de caballerías, ni siquiera en los peninsulares. La huella de esta estructura es muy clara en el *Tratado de amores de Arnalte e Lucenda* (ed. S. Gili y Gaya, *Clás. cast.*, Madrid, 1950): al comienzo el autor se halla lejos de Castilla, en un largo camino solitario que le lleva a una fragosa montaña; allí encuentra una casa toda negra, poblada de gentes de duelo, y oye un relato de amores que, como el de Ardanlier y Liessa, contiene personajes cuidadosamente caracterizados y cierto número de dramáticos lances, y también contrasta por su tono —no precisamente caballeresco, sino cortesano y, a la vez, un tanto aburguesado— con la alegoría melancólica de su marco. Un decidido progreso sobre el *Siervo libre de amor* es que, aun cuando el marco alegórico continúa siendo externo a la narración misma, el enlace no es tan torpe y accidental, puesto que el autor, protagonista del marco y confidente del relato, conecta en su persona las dos partes de la obra.

En la *Cárcel de Amor (ibid.)*, el autor cuenta también en primera persona que, hallándose en unos oscuros valles de la Sierra Morena, se encuentra con un

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

feroz caballero de extrañas armas, el cual arrastra a un caballero vencido que le implora socorro. El vencedor declara llamarse Deseo y conducir a su víctima a la Cárcel de Amor; el autor logra entrar en la extraña Cárcel, donde recibe tormento el desventurado Leriano, quien le cuenta sus amores y le despacha con un mensaje a su amada Laureola. Como se ve, el marco es aquí mucho más movido, y Diego de San Pedro se ha esforzado por enlazarlo orgánicamente con el relato —el cual, por otra parte, es más caballeresco y refinado que el de *Arnalte y Lucenda*—, convirtiendo al autor-narrador en personaje importante, como mensajero, de la novela misma. Lo notable es que cuando, tras lento carteo, Leriano queda libre (esto es, Laureola modera su rigor), el autor olvida por completo la ficción alegórico-psicológica de que se había valido para introducir el relato, y ni siquiera vuelve a ella al repetirse la tónica sentimental, cuando Leriano llora otra vez el desvío de su amada y la lógica impondría el retorno del desdeñado a su Cárcel alegórica. No parece sino que, mientras desarrollaba sus peripecias de guerra y torneo, Diego de San Pedro tomó gusto a una representación artística más concreta, y por eso, en lugar de reanudar la alegoría del comienzo, crea para su héroe un ambiente más «realista» y le hace morir razonando entre sus amigos y llorado de su madre. Así, pues, la *Cárcel de Amor* representa al principio la culminación artística de la estructura que ofrece el *Siervo libre* —marco alegórico más contenido narrativo— y, al final, el rechazo de esa estructura en favor de la presentación en un solo plano: lo cual consuma la independencia de la novela como estructura, iniciada cuando, a la inversa de su modelo, Diego de San Pedro subordina la alegoría en primera persona a la narración novelesca, que en el *Siervo libre de amor* es un mero episodio. También importa observar que lo que San Pedro toma del *Siervo libre* es exclu-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sivamente la disposición formal (9), no las tres vías de amor en las que el enamorado discurre con la Discreción y las Virtudes ni, claro está, la historia particular de Ardanlier y Liessa. Los motivos de la Casa enlutada y de la Cárcel de Amor no se los ofrece su modelo, pero sí se remontan a los poemas franceses de alegoría amorosa, muy afines a los que sin duda Juan Rodríguez tuvo presentes; me refiero a composiciones tales como el anónimo *Chastel d'Amours* o la *Prison d'Amours* de Baudoin de Condé.

Lo mismo sucede con la defensa de las mujeres que sustenta Leriano al final de la novelita. La situación de Leriano, en docto coloquio con sus amigos, recuerda la que pinta Juan Rodríguez cuando oye departir a sus amigos sobre honor, virtud y nobleza. Es el dolor de Cardiana, quien echa de menos a Aliso, lo que la mueve a enumerar sus razones; en forma algo semejante, es el escondido amor a Laureola lo que mueve a Leriano a tomar la palabra en defensa de las mujeres, y aquí el ejemplo de Juan Rodríguez ha sido de mucho peso, ya que precisamente Diego de San Pedro no motiva el manoseado debate enlazándolo con el hilo de la narración, como Juan de Flores, sino con el carácter de su protagonista, para pintarle como perfecto amador. Los argumentos mismos del debate no coinciden ni en su orden ni en su contenido; los ejemplos antiguos emanan casi todos del tratado *De claris mulieribus* en la obra de Juan Rodríguez, del *Libro de las claras e virtuosas mugeres* de don Alvaro de Luna en la de San Pedro, y el contraste entre la ortodoxia del hidalgo gallego y las desaforadas hipérboles

(9) Salvo alguna muy ocasional reminiscencia, como la de la p. 166: «No seas verdugo de tu misma sangre»; *Estoria de dos amadores*, p. 58: «No seas carnicero de tu propia sangre», que tuvo la fortuna de pasar a la *Celestina*, XIV, cuando Melibea, perdida la honra, piensa en su madre: «¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre!».

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

teológicas del converso San Pedro es muy neto. En suma: Diego de San Pedro toma de Juan Rodríguez situaciones que adapta y varía, y que logra superar en el caso de la introducción alegórica de la *Cárcel de Amor*.

La novela caballeresca.

En la tantas veces citada *Estoria de dos amadores*, Ardanlier, hijo del rey Troes de Mondoya, y Liessa, «hija del grand señor de Lira», huyen de sus padres, quienes se oponen a sus amores, y peregrinan por diversas cortes de Europa (la de Francia, por ejemplo, donde Ardanlier enamora a la infanta Yrena), brillando aquél por sus armas y Liessa por su hermosura, hasta que se retiran a un palacio subterráneo, maravillosamente labrado en la Roca del Padrón, en el que viven ocultos siete años (10). Entre tanto, el rey Troes busca afanosamente a su hijo; un día reconoce tres de sus perros de caza, los sigue, llega al palacio, en

(10) A este propósito observa MENÉNDEZ PELAYO, *Antología...*, vol. V, p. CCXXVI, y *Orígenes...*, vol. I, p. CCXCI: «Ardanlier sostiene un paso honroso cerca de Iria, como Suero de Quiñones en la puente de Orbigo.» A mi modo de ver, la equiparación es indebida. El Paso Honroso fue una ceremonia caballeresca encaminada a ensalzar a una dama, y, lógicamente, Suero de Quiñones trató de dar toda la publicidad posible al acto, solicitando la autorización de don Juan II y de don Alvaro de Luna, e invitando a gran número de caballeros, aun de otras naciones. Pero no hay ceremonial caballeresco en el pasaje correspondiente de la *Estoria de dos amadores*, p. 57: «E siguiendo el arte plazible delos caçadores, andando por los tenebrosos valles en guarda del peligroso passo que vedaua a los caualleros andantes, trasponiendo los collados en pos delos salvajes, e muchas vezes con grand quexo apremiados, entravan al soterrano palaçio, a morir delante su bien quista señora. E cumpliendo los siete años que byuía en aquel solo desierto, dados ala vida solitaria...». Ardanlier, para no ser descubierto por su padre, se propone mantener el secreto de su morada, y por eso veda el paso a los caballeros andantes y mata —lo que daría al traste con su secreto retiro— como hizo Suero de Quiñones.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ausencia de Ardanlier, que está cazando, y da muerte a Liessa. Poco después regresa Ardanlier y, al enterarse de lo ocurrido, confía a su ayo su mensaje para Yrena y para el Emperador de Alemania, a quien había servido, y se traspasa el pecho con su espada. El ayo sepulta a los amantes y transmite sus mensajes. El Emperador de Alemania, deseoso de vengar a Ardanlier, desafía a Troes, y la infanta Yrena viene a la Roca del Padrón, levanta un suntuoso monumento a los dos enamorados y convierte el palacio subterráneo en un «templo de Vesta», donde profesa con sus dueñas y doncellas. A la muerte del ayo, de la infanta y su séquito, el palacio queda encantado; especiales y crecientes prendas de valor y amor se requieren para pasar a la primera cámara, en que está sepultado el ayo, a la segunda, en que yace Yrena, y a la tercera, donde se alza el monumento de los dos enamorados; gran número de andantes tienta la aventura, pero sólo es Macías quien la logra y deshace el encanto. Las aves, perros y caballos de Ardanlier y Liessa se tornaron salvajes, y de ellos descienden —dice Juan Rodríguez— los que hoy pueblan la región, aunque, según otros, los perros rodearon el sepulcro y se convirtieron en piedra, lo cual, así como la decoración de oro y azul y la «obra musica» fue por primera vez visto en aquella capilla y de ahí imitado en otras. Dejando a un lado los elementos cortesanos y caballerescos (andanzas por Francia y Alemania, encantamiento y transformaciones), la novelita comprende estos motivos esenciales: 1) amores de un príncipe, contrariado por su padre; 2) refugio de los amantes en un palacio subterráneo que el príncipe ha hecho construir; 3) el rey da con el refugio por medio de los perros y, en ausencia de su hijo, degüella a su amada; 4) al volver el príncipe, se mata; 5) los amantes reciben sepultura común dentro de un monumento de extraordinaria riqueza y artificio.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ahora bien: estos motivos coinciden totalmente con los que presenta la historia que en el *Baladro del sabio Merlín* (11) refiere el protagonista a la Doncella del Lago para darle cuenta del palacio que se halla en la cueva de la montaña: 1) el hijo de un rey se enamora de una doncella pobre; 2) huye con ella a una cueva en la peña Alpio y hace labrar allí una cámara adornada «con oro e azul e otras pinturas»; 3) viven tres años sin ser vistos, pero al fin el rey recibe aviso, halla un sabueso de su hijo que le reconoce y, siguiendo al animal, llega a la cueva en ausencia de su hijo, que está de caza, y mata a la joven; 4) vuelve el infante y se mata; 5) el rey construye un precioso monumento y coloca en él los dos cadáveres. Es evidente que la combinación idéntica de idénticos motivos no puede ser un azar. Los dos relatos no son independientes. ¿Cuál de ellos ha sido el original? Dificulta el problema el no saber cómo era la versión del *Baladro* que circulaba en los tiempos de Juan Rodríguez del Padrón, ya que los libros de entretenimiento se

(11) Ed. A. Bonilla (que reproduce la de Sevilla, 1535) en *NBAE*, vol. VI, caps. 325 a 330, pp. 147*b*-149*b*. Otra versión castellana del *Baladro* es la del incunable de 1498, que sigue inédito, salvo los trozos reproducidos por G. Paris y J. Ulrich en su ed. del *Merlin, Roman en prose du xiii*e *siècle*, Paris, 1886 (*Société des anciens textes français*), vol I, pp. LXXXI y ss. Dichos trozos comprenden dos prólogos que no trae la ed. de Bonilla, y el final del último capítulo, 38, que, aunque corresponde en sustancia a los caps. 337 a 340 de la ed. más tardía, difiere notablemente en el detalle. La ed. de Bonilla ofrece además en su último capítulo, 341, una serie de profecías, al parecer antiguas (comparadas con las profecías de las pp. 155*a*-162*b*, las cuales dan como fecha última la de 1467), que faltan en la ed. de 1498. Parece, pues, que las dos versiones son independientes, y quizá se remonten a originales ya independientes. Una versión muy sencilla de este relato, menos cercana a la *Estoria de dos amadores*, se encuentra en el *Tristan* francés en prosa (E. LÖSETH, *Le roman en prose de Tristan*, París, 1890, § 52) y en los correspondientes pasajes del *Tristán* castellano (ed. A. Bonilla, *Bibliófilos madrileños*, 1912, caps. XXXV y s.) y del aragonés (ed. G. T. Northup, University of Chicago Press, 1928, caps. LXXVIII y s.).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

remozaban y retocaban mucho, y no sólo lingüísticamente: recuérdese cómo el capricho del magnate portugués quiso variar el destino de Briolanja en el *Amadís*, I, 40. Pero, a diferencia de lo que sucede en el *Amadís*, poseemos un precioso medio de contrastar el episodio en cuestión: el original francés al que, en fin de cuentas, se remontan los *Baladros* peninsulares, o sea el *Merlin* en prosa francesa del siglo XIII, en el cual el mago cuenta a la pérfida Damoisele Niviene la historia de la cámara en la montaña (12). Las diferencias del relato del *Merlin* y el *Baladro* son muy notables; el cuento francés es mucho más breve y esque-

(12) *Merlin, ed. cit.*, vol. II, pp. 192-193: «N'a encore pas cent ans qu'il avoit en cest pais un roi que on apieloit Assen, moult preudomme et boin chevalier, et avoit un fil moult preu et moult vaillant chevalier. Il avoit a non Anasteu. Il amoit la fille d'un povre chevalier de si grant amour que morteus hom ne pooit plus teme amer. Quant li rois Assen sot que ses fieus amoit si bassement et en si povre lieu, il l'en blasma moult et moult l'enchastia. Mais onques pour chou n'en ama chis mains la damoisele, ains repaira toutes voies entour li. Quant li rois vit qu'il n'en fairoit riens pour sa priiere, il l'en mena cha et la et li dist: 'Se tu ne laisses briement sa compagnie, je te destruirai.' Et il dist: 'Je ne la lairai ja, ains l'amerai toute ma vie.' 'Voire', che dist li rois, 'ore saches que je t'en desseverrai, car je la destruirai devant toi.' Quant li chevaliers entant ceste nouviele, il fist la damoisele destorner et reponre que ses peres ne la trouvast, et pensa qu'il querroit un lieu estrange et loing de toute gent, ou nus ne repaireoit et la en merroit la damoisele si que ill i seroient illuec le remanant de leur vies. Il avoit moult de fois cachiet en ceste forest, si qu'il savoit bien ceste valee, si vint maintenant cha et amena cheus de ses compaignons que il plus amoit et cheus qui de chambre faire et de maisons savoient auchune chose, si fist maintenant faire dedans la roche naive a chisel chambre et sale belle. Et quant il l'ot faite a la maniere et a la guise qu'il voloit, si riche qu'a painnes le porroit on croire se on ne la veoit, il ala maintenant a s'amie la ou il l'avoit mis. Il l'aporta cha, et garni la roche de tout chou que il quidoit qu'il convenist, si i demoura puis tout son aage, et fu a grant joie et a grant leeche avoec s'amie tant que il vesqui. Et fu voirs qu'il morurent tout en un jour, et furent mis en terre ensamble en la chambre meesmes, et encore i sont li cors, qui ne pourriront pas a mon vivant, pour chou que embaussemes furent.»

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mático, y, además, el príncipe y su bella moran en el palacio abierto en la roca toda su vida, sin asesinato ni suicidio. Esta sencilla forma se encuentra, a su vez, bastante cerca —mucho más que la del *Baladro*— de una versión folklórica que, como señaló A. Bonilla en su edición citada, p. 325, nota 1, se lee en *Las mil y una noches*, en el cuento del primer kalendar (13). Así, pues, es muy probable que un cuento popular análogo haya inspirado el relato del *Merlin* francés; en cuanto a las dos narraciones castellanas, la de Juan Rodríguez y la del *Baladro*, que varían minuciosamente el relato francés y le dan desenlace trágico, las alternativas son dos:

a) En un remozamiento del *Baladro* se amplió el cuento dándole desenlace trágico por influjo de la leyenda de doña Inés de Castro (muerta en 1355), también asesinada por el Rey, padre de su amante, lejos de la corte, en su palacio, en ausencia del príncipe, quien se hallaba de caza (14). El episodio, así ampliado y modificado, sirvió de modelo a Juan Rodríguez del Padrón, y como la *Estoria de dos amadores* fue verosímilmente redactada hacia 1440, según conjetura del Padre F. Fita (Paz y Mélia, p. XXII), tal remozamiento debió de hacerse entre 1355 y 1440, precisamente cuando mayor era la boga de Merlín y de sus profecías políticas. Nótese también que una clara re-

(13) El Príncipe en cuestión construye un palacio subterráneo que por fuera parece una tumba. Aprovechando una ausencia de su padre, huye allí con su hermana para entregarse a su pasión incestuosa, pero, por castigo divino, los amantes quedan carbonizados, aunque reconocibles, dentro del palacio. Las variantes de la historia en el *Merlin* —ya emanen de éste, ya del cuento que sus redactores utilizaron— son lugares comunes de la narración popular; por ejemplo, la sustitución del incesto por la desigualdad social —cara al cuento folklórico—, la cual permite el desenlace feliz, también predilecto del cuento popular.

(14) PAZ Y MÉLIA, p. XXI, señaló muy agudamente la semejanza entre el asesinato de doña Inés y el de Liessa.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ferencia al *Baladro* es la mención de Merlín entre los sabios víctimas del amor —mención bastante rara en tal nexo— en el Decir atribuido en el *Cancionero de Baena*, núm. 331, a Diego Martínez de Medina, hermano, al parecer, de Gonzalo de Medina, a quien está dedicado el *Siervo libre de amor*. Ese mismo Decir, según queda indicado, se atribuye a Juan Rodríguez en el Cancionero de Fernán Martínez de Burgos. ¿Pueden valer aquella mención y esta atribución como indicios de que el *Baladro* castellano había atraído la atención de nuestro autor?

b) Juan Rodríguez del Padrón amplió el escueto relato del *Merlin* (ya directamente, pues sin duda alguna comprendía el francés, ya indirectamente, desde una versión castellana que no nos ha llegado y que traducía fielmente el cuento), siguiendo la leyenda de doña Inés de Castro, y lo convirtió, exornándolo con incidentes cortesanos y caballerescos y con alusiones a sucesos y personajes coetáneos, en la *Estoria de dos amadores*. A la zaga de esta novela, un copista (o impresor) del *Baladro* refundió el episodio, quizá por 1467, fecha dada en las profecías añadidas al *Baladro* y en la cual la fama literaria de Juan Rodríguez era bien reconocida.

Aunque la materia es muy conjetural, me inclino a la segunda alternativa. El modificar el cuento del *Merlin* conforme a un sentimental drama palaciego cuadra muy bien con los hábitos narrativos de Juan Rodríguez, quien, muy particularmente en el *Siervo libre de amor*, se muestra aficionado a barajar con sus imaginaciones casos históricos concretos de reyes y nobles, cosa del todo ajena al *Baladro* y, en general, a los libros de caballerías. Además, según la leyenda, doña Inés de Castro movió a piedad a Alfonso IV, mostrándole sus hijos; Liessa procede en forma parecida, aludiendo al hijo de que está encinta, para enternecer al Rey (variación que recuerda curiosamente

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

una obra tan familiar a Juan Rodríguez como la famosa carta de Dido, *Heroida VII*, 133 y ss. = *Bursario*, pp. 229-230). Pues bien: el *Baladro* no conoce tal ruego, lo que prueba que está más alejado que la *Estoria de dos amadores* de la leyenda de doña Inés de Castro. Otro signo de igual sentido es que en el *Baladro* los caballeros afean al Rey su conducta sanguinaria, mientras en la leyenda son los validos los que exigen la muerte de doña Inés, a quien el Rey se inclina a perdonar. Todos estos incidentes concuerdan con la leyenda de doña Inés de Castro tal como fue fijada, por orden y dirección de su regio amante, en los relieves de los túmulos de Santa María de Alcobaza. La insistencia de Juan Rodríguez en la suntuosa decoración de la cámara mortuoria y el extraño detalle de los perros que «çercaron de todas partes las dos tumbas rricas» y, después de muertos, «mudáronse en fynas piedras», coincide en modo sorprendente con los dos túmulos en cuestión, levantados cada cual sobre seis figuras de animales (cfr. A. de Vasconcelos, *Inês de Castro*, Pôrto, 1928, pp. 59-60 y 89). Ello también indicaría que Juan Rodríguez está mucho más cerca de la leyenda de Inés de Castro que el *Baladro*.

Hay, además, varios pormenores en que coinciden el cuento del *Merlin* y la *Estoria de dos amadores*, pero no el *Baladro*, lo que permite inferir mayor proximidad entre los dos primeros. Por ejemplo, la descripción de la «capilla» de Ardanlier y Liessa «de fino oro y azul, syguiendo el estilo e obra musica que primero fue visto enla secreta cámara» (p. 74), recuerda la descripción del *Merlin*, p. 194, de la «chambre toute peinte a or musique». El *Merlin* trae el nombre del rey y del príncipe, pero no el de la dama ni el de ningún otro personaje; Juan Rodríguez da nombre a todos los personajes, y a los dos amantes, nombre significativo, como es frecuente en los libros de caba-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

llerías (15); el *Baladro* tiene la peculiaridad de no emplear nombre alguno, aunque sí da dos nombres de lugar: no parece sino que la novela de Juan Rodríguez era demasiado conocida como para que, al contar un suceso semejante, se diesen los nombres distintos que traía el original francés, y se tuvo por más discreto el procedimiento neutral de no poner nombre alguno. Otro hecho curioso es que el *Merlin* insiste bastante en lo pedregoso del paraje donde se abre la cámara de los amantes: «Et lors anuita en une valee moult parfonde qui toute estoit plainne de pierres et de roches ... chi pres entre ces roches...» (p. 192); «il vint dessus une grant roche...» (p. 194). Ahora bien: según el libro del P. Fita y de Fernández Guerra, citado por Paz y Mélia, y según éste mismo (pp. 418 y 423-424), la localización del palacio subterráneo de Ar-

(15) Compárense con Ardanlier nombres como Tristán, Amadís, Andandona, Ardán Canileo, Beltenebrós, Bravor el Brun (estos últimos del *Amadís*, III, 3; II, 18; II, 5; IV, 47); y con Liessa, nombres como Soredamors del *Cligès*, Estrelleta y Sabencia sobre Sabencia del *Amadís*, II, 14 y 16; como Plaerdemavida, Ricomana y Reposada, del *Tirant*, y como el gentil apodo Na Sobrejoy que Andreu Febrer da a doña Elfa de Cardona (*Poesies*, ed. M. de Riquer, col. *Els nostres clàssics*, Barcelona, 1951, pp. 85 y 137). Liessa «*liesse*» es, como *joya*, virtud trovadoresca, y por lo menos en un pasaje Juan Rodríguez se mantiene muy cerca de la personificación alegórica, p. 55: «la gentil Liessa, bienquista y guardada de todas las lindas damas, seruidoras dela Liessa»; cfr. el poema *Cour de May* de Jean Froissart (*Œuvres*, ed. A. Scheler, Bruxelles, 1872, vol. III, vs. 422 y ss.), el cual pinta en un jardín paradisíaco a una hermosa dama, Leesse, quien custodia una fuente y corona de flores al poeta; cfr. también en la ed. de Paz y Mélia el Debate, atribuido a Juan Rodríguez, entre Alegría y el Triste Amante, pp. 191 y ss. La voz *liessa*, en diversas formas, es corriente en la poesía gallega (cfr. LANG, *Cancioneiro gallego-castelhano*, vs. 165, 264, 415, 1137) y castellana (cfr. los ejemplos reunidos por PAZ Y MÉLIA, pp. 415-416). Pueden agregarse las palabras de Juan Rodríguez en la p. 45: «e yo solo fui toth joyas, más que ores, de liesa». PAZ Y MÉLIA, p. 414, observa que en el ms. *toth* no acaba en *h*, «sino en un signo parecido al 9 elzeviriano o al que en antiguos documentos representa la terminación *us*». ¿No se tratará de una frase francesa, menos estropeada que otras del mismo texto: *tout joyeux* (a. fr. *joyous*), *plus qu'ores, de liesse*?

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

danlier y muchos otros detalles, particularmente al final de la *Estoria*, corresponden a la región gallega del Padrón: la fuerte personalidad del autor pone en escena su terruño, así como lo ha hecho con sus andanzas personales y con su poeta favorito (16). Y ya que la topografía es veraz, podemos preguntarnos si el recuerdo de la Roca del Padrón llamó la atención de Juan Rodríguez sobre el relato del *Merlin* que luego elaboró a lo trágico, bajo el influjo de la biografía de doña Inés de Castro. Después de escrita la *Estoria de dos amadores* —de cuyo éxito queda constancia— ya no era posible para el copista o impresor del *Baladro* ofrecer el episodio sucinto del original francés, y así lo amplificó, conservando los motivos y la disposición de la novela de Juan Rodríguez.

Por otra parte, no sería ésta la única huella de nuestro autor en el género caballeresco: en 1530, Feliciano de Silva despliega en el *Sueño de amor*, intercalado al final de la primera parte de su *Amadís de Grecia* para motivar la segunda, un verdadero *Infierno de enamorados*, al gusto de la poesía cancioneril del siglo anterior. Sueña el buen Feliciano que anda

(16) La reacción de Juan Rodríguez del Padrón hacia su patria chica es tan excepcional que ha sido, a mi entender, desvirtuada. No veo en sus páginas sentimiento de la naturaleza —lo que sería muy excepcional precisamente en los géneros literarios que cultivó: lírica cortesana, composiciones alegóricas, caballeresco-sentimentales y didácticas. Pero sí es muy singular que haya llevado a la literatura su rincón solariego, el Padrón. ¿Tendrá también raíz topográfica la fábula de Aliso y Cardiana, el primero nombre común, el segundo no explicable, que yo sepa, por las lecturas del autor? Asimismo es muy peculiar de la posición literaria de Juan Rodríguez el que, mientras Mena y Santillana configuran situaciones que les brindaban sus propios tiempos conforme a los arquetipos favoritos (el duelo de Lorenzo Dávalos como el de Palante en la *Eneida*, la derrota de Ponza como la de Azincourt en el *Livre des quatre dames* de Alain Chartier), él a la inversa estructura un tema libresco —el cuento del *Merlin*— según la historia (o la leyenda tenida por tal) de doña Inés de Castro, vale decir, según el pasado histórico no remoto.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

por una hermosa floresta y que, después de un encuentro entre caballeresco y alegórico, la doncella Desesperación le conduce al Castillo de Amor. Allí, en un suntuoso trono, está el dios, rodeado de infinito gentío (*Dos romances anónimos del siglo XVI*, ed. H. Thomas, Madrid, 1917, p. 67):

> mas de todos ninguno se movió a mí sino un cavallero, el qual yo no conocía, mas la donzella que me guiava me dixo: «Este que te viene a honrar es aquel buen amador que yo a esta casa truxe: llama se Juan Rodríguez del Padrón.» Como esto dixo, yo lo saludé y él a mí; e tomando me por la mano, me llevó hasta las gradas que al muy alto estrado subían; e allegados allí, me dixo: «De aquí adelante ninguno ha subido, sino aquel que ha guardado en ley de amor lo que agora aquí te leerán. Si tú fueres digno de subir, harás lo que nunca nadie ha hecho.»

Llega entonces un secretario y lee los Doce mandamientos de Amor; Feliciano jura y prueba haberlos observado; Amor le reconoce como su «hijo muy amado»; suenan dulces músicas y avanza una procesión de hermosas damas vestidas de blanco, encabezada por Lucrecia y Penélope; éstas le traen a los pies de Amor, quien le corona. Por su orden, Lucrecia y Penélope le conducen a una cámara en donde halla a su señora; por intercesión de aquéllas, da sus manos a besar al galán, quien se lo agradece con lindas razones. Replica ella que, si ha pintado bien los amores de Perión, Lisuarte y Amadís, es por la experiencia de la propia pasión, y le premia revelándole el paradero de la segunda parte del *Amadís de Grecia*. El poeta anónimo que en 1544 convirtió este *Sueño* en un romance mantiene el incidente (p. 38):

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mira que es éste
que a vós se a levantado,
Juan Rodríguez del Padrón,
el muy leal enamorado, etc.

El docto editor del *Sueño* y del *Romance* conjetura que Juan Rodríguez debió de ser caro a Feliciano de Silva como «el autor de la novela semicaballeresca *El siervo libre de amor*, que puede haber influido en sus propias novelas», y al romancista, «por ser tal vez el primer poeta español que firmó un romance por su propio nombre» (p. 18). Sin excluir tales motivaciones, hay otra mucho más palpable: entre todos los súbditos de Amor, Feliciano de Silva recuerda exclusivamente a Juan Rodríguez por ser éste el autor de los *Diez mandamientos de amor*, y, como tal, precursor de su propio dodecálogo en prosa, más conciso por lo demás que su modelo, y más cercano a la parodia religiosa, probable causa de su supresión (cfr. p. 16). El versificador, aparte su fidelidad a la prosa que tenía delante, sin duda comprendió la alusión a los *Diez mandamientos*, difundidos por el *Cancionero general*, núm. 167, y por la *Floresta de rimas castellanas* (Paz y Mélia, p. 14).

Eco en la literatura portuguesa.

Ya se ha indicado la notable huella de la obra en prosa de Juan Rodríguez del Padrón en la del Condestable don Pedro de Portugal. Su influjo irradia no menos a los autores portugueses que en el siglo XV escriben en la lengua materna, aunque muy atentos a la moda literaria de Castilla. En el largo debate del *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende sobre *O cuydar e sospirar*, escrito entre 1483 y 1484, Fernão de Silveira, el *coudel moor*, campeón del *sospirar*, nombra a Juan Rodríguez entre los poetas castellanos cuya opinión alega (*ed. cit.*, vol. I, p. 52):

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Per boa confirmaçam
que temos de Joam de Mena,
Joam rrodriguez del Padram,
Manrrique, e quantos sam,
hã sospiros por moor pena.

Pero João de Meneses, en las coplas que escribe a nombre de Nuno Gonçalvez en favor del *cuydar* (vol. I, pp. 98 y ss.; cfr. observaciones del editor en el vol. V, p. 427), aduce en su favor las mismas autoridades con quienes convive en un infierno de enamorados:

Mil anos e noue dias
ha que sam morto finado,
comygo pousa Mançias,
Mena, Padram das ançyas
e Tarquino desterrado.

Luego inserta una *Tençam de Joham rrodriguez de la camara ẽ que se queixa de la fortuna por lhe lembrar o passado* (pp. 107-110), en coplas castellanas de pie quebrado, bastante rudas y palabreras comparadas con la elegante concisión del modelo:

O llagas de myns passiones,
rremedio de myn trestura,
lembrança de myns dolores,
mill y mill tribulaciones,
me traes, desauentura.
Yo digo que pensamientos
me cortarán,
y rauiosos sentimientos,
cuydados con sus tormentos
me matarán.
Con lo qual tengo prouado
lo que digo,
que cuydado

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

es vn fuego denodado,
sin abrigo,
el sospiro es dar fama
el galante
sospirando por su dama,
es mostrança que le ama
por delante. Etc.

Además, Henrique de Almeida y Fernão da Silveira, según se ha visto, reflejan en sus canciones la imprecación amorosa de «Alegre del que vos viesse...».

La generación de poetas que en tan alta estima tenían los versos de Juan Rodríguez no admiraba menos su *Estoria de dos amadores*. Paz y Mélia, p. 415, señaló una alusión en una de las más logradas composiciones del *Cancioneiro geral*, el poema en que Duarte de Brito «conta o que a ele e a outro lhaconteceo com hũu rrousynol, e muytas cousas que vyo». En exquisita pauta convencional, el poeta describe sus andanzas por jardines y bosques, sus visiones, sus agüeros y, al fin, la visita al infierno en el que halla a las víctimas de Amor, no sólo a las de la mitología clásica, sino también a las consagradas por la literatura reciente *(ibid.*, p. 363):

Fuy leuado per lugares
onde vi em viuas chamas
estar ardendo
muytas gentes com pesares
de namorados con damas
padeçendo.

Com Erudyçe vy Orfeo
tangendo a doçe lyra,
vy Driana con Theseo,
con Canaçe Macareo,
Ercoles cõ Daymira.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aly Paris con Elenna,
vy Grismonda con Griscal...
Vy Lucrecia por Tarquyno
ser de si muy penitente,
e vy Çila por rrey Nino,
as fylhas de Cadino
em o Flegento ardente.
Ipolito, Fedra, Semeta,
Ardam, Lyer [sic] *com Liesa*
namorados,
Pamphilo cõ Fyometa,
Grimalte con Gradiesa
desesperados.

Más delicada de precisar es la relación entre la *Estoria de dos amadores* y las *Trovas* de Garcia de Resende a la muerte de doña Inés de Castro (*ibíd.*, vol. V, pp. 357-367). Se han señalado como fuente de las sentidas *Trovas* las *Heroidas* —vertidas algunas en el mismo *Cancioneiro geral*—, ya que los poetas de esta compilación, como sus coetáneos de Castilla, se saben de coro las *Metamorfosis* y han nacido bajo el signo del latón, según notaba zumbonamente el Conde de Vimioso (*ibíd.*, II, p. 281). El influjo de las *Heroidas* no se expresaría en imitación material sino en el hecho de que la víctima narrase (si bien no en forma epistolar) su propia trágica historia. Pero, en este orden de influencias, las *Trovas* coinciden básicamente con la *Estoria de dos amadores*, pues ésta tiene motivación externa en el *Siervo libre de amor* como ejemplo de la muerte por amores, y Garcia de Resende recalca al principio y al fin de las décimas puestas en boca de la heroína (a cuyo espíritu contradicen, por cierto, las seis décimas siguientes, dadas en propia persona), que cuenta el caso para escarmentar a las damas mostrándoles «o galardam do amor». Semejante uso docente de la leyenda —tan ajeno a cuantos

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

artistas la trataron luego— ¿pudo surgir independientemente en los dos autores como tardío resabio del didacticismo medieval? ¿O será más atinado ver en la actitud moralizadora de Garcia de Resende el eco de la *Estoria de dos amadores,* inserta a manera de ejemplo en la composición que Juan Rodríguez presenta en forma autobiográfica?

Eco en la literatura catalana.

Juan Rodríguez del Padrón parece ser uno de los muy escasos autores que, escribiendo en castellano, dejaron huella en la literatura catalana, tan pujante en el siglo XV. Como quedó indicado, el Comendador Estela glosó en prosa la Canción «Byue leda si podrás...». En *Curial e Güelfa,* la apasionada Camar recuerda la más célebre de las epístolas de Juan Rodríguez, la de Madreselva a Mausol, cuando decide tirarse de la ventana por amores del gentil Curial (ed. R. Aramón i Serra, vol. III, Barcelona, 1933, p. 151): «Sé de cert que Artemísia plorà com yo, emperò plorant vencé, e la Mareselva, adversària sua, morí de dol en lo carçre.» Martín de Riquer, en su edición del *Tirant lo Blanc* (Barcelona, 1947, Introducción, pp. 125 y 138-139), apunta dos reminiscencias de las epístolas no ovidianas del *Bursario.* Es la primera el nombre de Madreselva, que Joanot Martorell da caprichosamente a la heroína de la anécdota sobre la orden de la Jarretera *(ed. cit.,* cap. LXXXV, p. 203: «La donzella aquesta se nomenava Madresilva»), y que es el de la atribulada amante de Mausol. Al recapitular la historia de su amor en la Epístola de Juan Rodríguez, Madreselva recuerda las danzas en «la real fiesta» en que ella y su rival muestran su amor por Mausol *(Cancionero de Herberay,* pp. 11-12), las cuales sugieren el sarao y baile en que la doncella inglesa pierde su liga: quizá la semejanza de las situaciones

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

movió a Martorell a usar el nombre que no conoce nadie de cuantos han referido la difundida conseja. La segunda reminiscencia se encuentra en la carta de Diafebus a Estefanía (cap. CLXXXVIII, p. 581), y es un verdadero plagio de lo que escribe Troylos a Breçayda (ed. Paz y Mélia, p. 303), recordando un incidente de la última noche que los amantes han pasado juntos:

Miémbrate agora dela postrimera noche que tú y yo manimos en vno, e entravan los rayos dela claridat dela luna..., y quexávaste tú pensando que era la mañana, y dezías... en manera de querella: «¡O... muevan vos agora a piedat los grandes gemidos y dolorosos sospiros de la mezquina Breçayda, y cesat de mostrar tan aýna la fuerça del vuestro grand poder, dando logar a Breçayda que repose algund tanto con Troylos...!» E dezías tú, Breçayda: «¡O quánto me ternía por bien aventurada si agora yo supiese la arte mágica, que es la alta sçiençia de los mágicos, por la qual han poder de hazer del día noche...!»

Recorda'm aquella darrera nit que tu e jo érem en lo llit: entraven los raigs de la lluna, e tu, pensant fos lo dia, deies en manera de querella: «¡Oh, moguen-te a pietat los grans gemecs e dolorosos sospirs de la mesquina d'Estefania, e no vulles mostrar tanta ira a la força del teu gran poder! ¡Dóna lloc a Estefania que repose un poc ab Diafebus!» E més deies: «¡Oh, quant me tendria jo per benaventurada, si jo sabés l'art màgica, que és l'alta ciência dels màgics, en la qual han poder de fer tornar del dia nit!»

El plagio es evidente, como puede inferirse hasta de la incomprensión de «tan aýna» vertido disparatadamente *tanta ira*, según la certera observación de Riquer. Ni puede suponerse que la coincidencia se

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

deba a una fuente común, pues ni Benoit de Sainte-Maure —inventor de los amores de Troilo y Briseida— ni su abreviador y traductor Guido delle Colonne, ni la *Historia troyana en prosa y verso*, ni «Leomarte», ni las *Crónicas troyanas*, gallega y castellana, ofrecen tales cartas, que pertenecen en propiedad al traductor del *Bursario*. Además, las tres pruebas con que Tirant demuestra la superioridad de las mujeres (cap. CLXXIII, *ed. cit.*, p. 555) coinciden con las razones trigésima-segunda, tercera y sexta, respectivamente, del *Triunfo de las donas:*

La tricésima-segunda razón es, por quanto a la muger, porque lo más amo... e como touo firme esperança, primeramente por excelençia que a ningund onbre, resusçitando, appareşçió.

La terçera, por auer seýdo formada de carne purificada e non del vapor dela tierra, dela qual el onbre e los otros animales fueron criados. Et aquesta es la razón por qué es el onbre en el bestial apetito, enla aspereza del cuerpo e vellosa faz alas bestias más semejable, como tengan más que la mujer del terreno vapor, menos noble de los elementos.

La sexta razón es por ser más limpia; de lo qual da testimonio el natural esperimento por los anti-

...Jesucrist, com ressuscità primer aparegué a dona que no a home; perquè raonablement seria la dona de major excel·lència, coneixent la divina Bondat que per la molta virtut de vosaltres éreu mereixedores de tanta honor. Car primer aparegué a la sacratíssima mare sua e a la Magdalena que no als apòstols... Com nostre Senyor Déu creà l'home, lo formà del llim de la terra, e la dona formà de la costella de l'home, qui es pus pura matèria; per ço se mostra com és creada de més noble cosa que no l'home. E ultra les auctoritats de la Sancta Escriptura, se mostra per experiència manifesta que si una dona se lavara les mans, e aprés les se torne a lavar, no donant espai

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

guos prouado, es a saber: que después que vna mujer se oviere la faz o las manos con diligençia lauado, quantas vezes después fuere vista lauarse, tantas quedará s i n p l e [¿siempre?] el augua, como era de su prinçipio, clara; e por el contrario del ombre aviene, el qual, si vezes se lauare innumerables, siempre jamás el augua deuerná turuia, como sea criado del non limpio vapor dela tierra, e la muger de carne linpia purificada.

sinó que sien eixutes, l'aigua que n'eixirà serà molt clara e neta. Feu lavar les mans a un home, e torneles-se a lavar sens que no toque en res, e veureu l'aigua que n'ix ésser tèrbola e sútzia per moltes vegades que les se lave. E ací se mostra l'home que tira a son semblant del que és format...

Verdad es que Juan Rodríguez no hace, a su vez, sino parafrasear una argumentación bien conocida, que se ha conservado en un manuscrito de Cambridge (*Ro*, VI, 1877, p. 501):

Mulier prefertur viro, scilicet:

Materia: Quia Adam factus de limo terre, Eva de costa Ade.
Loco: Quia Adam factus extra paradisum, Eva in paradiso.
In conceptione: Quia mulier concepit Deum, quod homo non potuit.
Apparicione: Quia Christus primo apparuit mulieri post resurrectionem, scilicet Magdalene.
Exaltacione: Quia mulier exaltata est super choros angelorum, scilicet beata Maria.

La expresión *del llim de la terra* parece indicar que el *Tirant* conocía el texto latino; en cambio, el peregrino experimento del agua, que no se halla en dicho

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

texto, quizá sea indicio de contacto directo, a menos de suponer una tercera obra, fuente común de Juan Rodríguez y de Joanot Martorell.

A la argumentación latina, sin duda a través del *Triunfo de las donas*, se remonta Pedro Torrellas cuando, al retractarse de sus maldicientes coplas, dice en su *Razonamiento en defensión de las donas* (texto según B. Matulka, *The novels of Juan de Flores, op. cit.*, p. 117, superior al de la ed. de P. Bach y Rita):

> Aquell justo repartidor delas gracias formó [a] Adam del vil linpio [¿limo?] dela tierra y [a] Eva dela más noble parte del hombre; [a] Adam en el vall de Maçeno [¿damasceno?], a Eua en el terrenal paraýso; [a] Adam rústico, feroze, peloso, ala naturaleza delos animales brutos paresciendo, a Eua blanca, suaue, delicada e lisa, más angélica ydea que forma umana representando.

También Torrellas refleja el texto latino en la expresión «limo de la tierra», pero en cuanto al resto parece inspirarse directamente en el *Triunfo de las donas*; la asimilación de Adán a los animales procede de la ya citada razón tercera; el lugar de la creación y la semejanza de Eva con los ángeles, de la razón segunda:

> La segunda razón es por quanto dentro del paraýso, en compañýa delos ángeles formada, e non el onbre, que fue con las bestias enel campo damasceno, fuera del paraýso, criado. Et aquésta es vna delas razones por qué la muger en beldat e en virtud ha la figura angélica más se paresçe (17).

(17) Joan Roiç de Corellas en su defensa de las mujeres, que lleva el título mismo de la de Juan Rodríguez del Padrón —*Trihun-*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Merece más detenimiento la huella de Juan Rodríguez del Padrón en la *Gloria d'amor* de Huch Bernat de Rocabertí (ed. H. C. Heaton, Columbia University Press, 1916), apenas señalada hasta ahora. El núcleo de este poema, compuesto entre 1453 y 1461, es el encuentro del poeta, en un Infierno de enamorados (semejante al del Canto V de la *Divina Comedia*, a sus imitaciones italianas trecentistas y a sus reflejos castellanos de la primera mitad del siglo xv), con diversos grupos de amantes ilustres de la mitología, la literatura y la historia. Acerca de un grupo vagamente indicado, la doncella Conaxença, guía del poeta, dice (vs. 635-637):

---

fo de les dones—, se detiene a refutar escolásticamente los dos primeros argumentos del ms. de Cambridge, tantas veces repetidos en las apologías feministas (*Obres*, ed. R. Miquel y Planas, Barcelona, 1913, p. 137): «Dien que Deu omnipotent, creant lo primer home de la terra, a nosaltres forma de la sua carn e costella: ignorants natural filosofia, no saben que mouiment, no de hon comença, mas de on termena, ateny la sua noblea; e axi, de cada dia, de nosaltres e dels homens se fan inperfets animals, que sol nomenar grandissim fastig porta. Dien, encara mes, aquests inutils defenssors de nostra condicio, lo esser de nosaltres hague principi en lo terrenal Parahis, lo primer home en lo camp damaçe; oblidant se quel loch a la essençia de algu neguna perfeccio porta, ans tots jorns, lo infinit Senyor sembra purissimes animes en los cossos per lo primer crim infectes; los quals la bellea de lanima no ensutzien, encara que a ben obrar dificultat li porten.» Tampoco debía de estar de acuerdo Roiç de Corellas con el argumento de la aparición, pues lo reemplaza por el de ser las mujeres más virtuosas (y por consiguiente más amadas de Dios), lo que da pie a la inevitable enumeración de dechados femeninos. Así, pues, los únicos argumentos que mantiene, amplificándolos con toda su retórica, son los de la concepción y la exaltación. No obstante, todavía en el siglo xviii, las *Noches de invierno* de Antonio de Eslava brindan la primera de las vetustas pruebas (ed. L. M. González Palencia, Madrid, 1942, p. 335): «Cosa certísima es ser más noble y perfecta la forma que la materia, ... pues si ello es así, y vuestro padre Adán sirvió de materia en la forma de Eva, luego más perfecta fue Eva que Adán...». Lo curioso es que en esta tardía formulación el razonamiento se presenta en riguroso atuendo aristotélico, que no tenía en sus orígenes.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Guard'aquella 'stela
que sobre tots aquells amants clareja.
Irena es.

A este propósito, Heaton transcribe la opinión de F. R. Cambouliu, *Essai sur l'histoire de la littérature catalane*, 2.ª ed., Paris, 1858, según la cual Irena sería la emperatriz que reinó en Constantinopla a fines del siglo VIII; su historia figura en el tratado *De claris mulieribus* de Boccaccio, y Juan Rodríguez alude a su persecución de los iconoclastas en el *Triunfo de las donas*, p. 111. Heaton no se adhiere a tal identificación, por no ver en la vida de la Emperatriz nada que justifique su papel de estrella que brilla sobre todos los enamorados, y piensa que ha de ser algún personaje ficticio de la Edad Media, probablemente de igual categoría, aunque distinto, de la *Yrena* de los vs. 802 y 805. Léese, en efecto, en este segundo pasaje, como caracterización de ciertos personajes llorosos (vs. 790 y ss.):

«Aquests son cells qui feren la venjança
de Liessa, quant Troyol la va'uciure.
Ardolies, vent Liessa finida,
volch ser humil ans que pendre venjança
del pare seu; de mort fina la vida...»
Perlant axi fonch pres d'una gran porta,
hond viu escrit al pus alt de son cercle
paraules tals, sens jo fer li estorta:
«Dins mi estan en delit perdurable
Ardolies, Yrena e Liessa,
Elisandre, Luqui molt delitable,
ab les quatre desenas de donzelles.
Jo son lo clos monastir de Yrena...»

Aquí Heaton conjetura que la historia aludida sea «una novela griega traducida quizá al francés o al italiano, y en boga en tiempos de Rocabertí», y cita la

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

opinión de E. Cardona, *Dell'antica letteratura catalana*, Napoli, 1878, p. 101, quien, sin entrar en detalles, afirma que los personajes mencionados son «heroínas de las historias de la época». Lo curioso es que las reseñas de la edición de Heaton —excelente, por lo demás— elogian a porfía su elucidación de las fuentes y hacen hincapié, con él, en la escasa importancia de las fuentes castellanas del poema (*Ro*, XLV, 1918-1919, p. 155; *RFE*, VI, 1919, p. 75; *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VI, 1915-1920, segunda parte, p. 897; *BHi*, XXII, 1920, pp. 52 y ss.). Claro está, no obstante, que *Irena* no es la emperatriz Irene, que la historia aludida no es una novela griega en versión francesa o italiana, y que Elisandre y Luqui no son una pareja de amantes. La obra de que proceden todos esos nombres estaba, como bien sintió Heaton, «en boga en tiempos de Rocabertí», y no es otra que la *Estoria de dos amadores*. El cotejo entre la *Gloria d'amor* y la novela caballeresca y sentimental de Juan Rodríguez del Padrón permite las siguientes identificaciones, además de las obvias de Ardolies y Liessa, que ya señaló Farinelli, *Italia e Spagna*, I, p. 220, nota.

Troyol, asesino de Liessa, es el personaje que el defectuoso ms. único, reproducido en la ed. de Paz y Mélia, llama primero Creos (pp. 53, 54 y 58) y luego Croes (pp. 57, 61, 62, 67 y 68); la glosa que extracta la novela en la *Sátyra de felice e infelice vida* del Condestable de Portugal, se nombra también Croes (página 414). Como la confusión entre *c* y *t* es muy frecuente en mss. antiguos, sospecho que el nombre de este personaje pudo ser (o pudo leerse) también Troes; en la *Cadira de onor*, p. 160, se halla precisamente Croa por Tros, el rey troyano padre de Ganimedes. La forma Troes permitió la asociación con el nombre Troilo, tan traído y llevado en los libros caballerescos del ciclo de Troya, que en el *Filòstrato* y en varios textos medievales catalanes aparece siempre como *Troyol(o)*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Por ejemplo, el poema anónimo de fines del siglo XIV o comienzos del XV llamado *Prechs d'amor* cita entre otros muchos enamorados a *Troyolus* (J. Massó Torrents, *Repertori de l'antiga literatura catalana*, Barcelona, 1932, I, p. 409); la *Gloria d'amor* trata de la historia de Briseida en los vs. 587 y ss., y la glosa al v. 608 da el nombre de *Troyol* (pp. 118-119); el *Tirant* nombra tres veces a *Tròiol (ed. cit.*, pp. 571, 914 y 953), y Francisco Imperial, muy orientado hacia lo extranjero, usa la forma «Troyolos» en su *Decir del nacimiento (Cancionero de Baena*, núm. 226, copla 32*b*). El lenguaje artificioso, los nombres propios eruditos y los imaginarios han multiplicado en las obras de Juan Rodríguez los errores de copia; la metamorfosis de Troes en Croes, Creos, Troilo y Troyolo no es más extraña que la de Sirte y Caribdis en «Sierta e Carida» (p. 69), la de Tántalo en «Catulo» (p. 159), la de «Ephyren bimarem» en «Piremno y Vymar» (p. 249), la de Hipsicratea en «Tracia» (p. 296; ed. Aubrun, p. 7: «Sicratea»), etc.

Yrena, en los vs. 635 y ss., 802 y 805, es la infanta de Francia enamorada del héroe; su amor ejemplarmente fiel y desinteresado pudo muy bien inclinar a Fra Rocabertí a convertirla en estrella que preside al grupo de «molts amants virtuosos en vida» (v. 624) (18).

(18) Como la historia de Francia no conoce tal infanta Yrena (quien por la cronología de la novela debería ser hija de Carlos VII), el Padre Fita conjeturó que fuese símbolo de la Paz de Arrás (PAZ y MÉLIA, p. XXII), celebrada en 1435 entre Carlos VII y Felipe el Bueno, la cual tuvo viva repercusión en toda Europa por consagrar el poderío de los Duques de Borgoña. Favorece la concepción de Yrena como personificación alegórica el hecho de que por momentos también Liessa parece concebida de esta manera. Y no es objeción el escaso conocimiento del griego en Castilla, pues alguna palabra suelta asoma en el *Cancionero de Baena*, núm. 240, y Juan Rodríguez pudo recoger otras en sus viajes. Puede objetarse, en cambio, que no hay en la obra de Juan Rodríguez ningún otro personaje que alegorice un determinado hecho histórico. La *Estoria*, en particular, ofrece una muchedumbre de

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

permite dilucidarlo. En 1429 el Gran Duque reunió en la ciudad de Luck un congreso cuyos magníficos festejos duraron cincuenta días, y al que concurrieron el Legado del Papa, el emperador Segismundo, el rey Vladislao II Jagellión de Polonia, los maestres de las Ordenes Teutónica y Livónica, el rey Erico de Dinamarca, el Gran Duque de Moscovia, soberanos y delegados de muchos territorios rusos, de varios khanes tártaros y del Imperio bizantino. Como es natural, el congreso concentró la atención de Europa sobre la figura del ambicioso Gran Duque (19). Muy probablemente los españoles que, como Juan Rodríguez, asistieron entre 1431 y 1439 al Concilio de Basilea oyeron hablar favorablemente del primer soberano católico de la remota Lituania, quien había merecido del Papa Martín V el dictado de *Propugnator et augmentator Fidei*, porque sus ideas de catequización pacífica, opuestas a los métodos de violencia de la Orden Teutónica, cuadraban con los de este Pontífice. Quizá la *Estoria de dos amadores*, entre las muchas y nada claras alusiones a personajes y hechos históricos coetáneos (20), intro-

(19) J. EHRET, *La Lithuanie*, Genève-Paris, 1919, p. 101. Sobre el alcance religioso y político del congreso, véase J. PFITZNER, *Groszfürst Witold von Litauen als Staatsmann*, Brünn-Praha-Leipzig-Wien, 1930, pp. 189 y ss. Sobre los participantes en el congreso, además de las obras citadas, véase T. G. CHASE, *The story of Lithuania*, New York, 1946, p. 52, y C. R. JURGÉLA, *History of the Lithuanian nation*, New York, 1948, p. 174. Importa tener presente que, si bien la pronunciación de Luck es *Lutsk*, el título latino de Vitoldo, *dominus Trocensis et Lucensis*, «señor de Troki y de Luck», permite inferir la falsa forma *Luki*, apoyada en la frecuente confusión entre Luck y la ciudad rusa Velikie Luki. Me complazco en agradecer a los profesores Alfred Senn, de la Universidad de Pennsylvania, y Francis J. Whitfield, de la Universidad de California, la gentil ayuda que me proporcionaron en cuanto a la fonética y transcripción de Luck.

(20) Paz y Mélia aclaró muchas dificultades; otras siguen en pie. ¿Quién es, por ejemplo, la «lynda hermana del rey de Almaçia» (pp. 56 y 69) y de qué reino se trata? Difícilmente Juan Rodríguez podía llamar «reino» a Dalmacia, que Segismundo de Hungría trata de reconquistar por las armas del poder de los

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

El numeral exacto del v. 804 («ab les quatre desenas de donzelles») es perífrasis que concretiza la vaga expresión del original «en grand compaña de vírgines castas y devotas donzellas» (p. 66), según uso corriente en la retórica medieval (cfr. L. Arbusow, *Colores rhetorici*, Göttingen, 1948, p. 85). Yrena erige a los amantes un fastuoso sepulcro con altisonante epitafio (página 70), que debió de rondar la imaginación de Fra Rocabertí cuando escribió los versos 799 y ss., pues sin negar en ellos el eco de la *Amorosa visione* apuntado por Heaton, preciso es reconocer que la intención de los dos poetas es muy distinta: Boccaccio habla de una inscripción en un portal simbólico que exhorta a seguir el camino de la gloria, en tanto que el poeta catalán, exactamente como Juan Rodríguez, trae una inscripción en la entrada de un edificio, que conmemora a unos amantes ejemplares. La incongruencia de situar el palacio encantado de la novela, no ya sus moradores, en el Infierno de los enamorados es prueba del atractivo que la *Estoria de dos amadores* tenía para Fra Rocabertí.

Elisandre es la «gentyl Alexandr(i)a, hija del grand duque Vitoldo» (pp. 56 y 69), calificada juntamente con la «lynda hermana del Rey de Almaçia» de «enamoradas» de Ardanlier, y deseosas ambas de vengar su muerte (p. 69).

Luqui es nombre que no se encuentra en la novela de Juan Rodríguez, por lo menos en el ms. único en que ha llegado (con laguna en la p. 69), pero la historia del Gran Duque de Lituania, Alejandro Vitoldo,

---

hechos concretos y de personajes concretos también, los unos históricos, los otros imaginarios. Probablemente, Yrena sea uno de estos últimos, y su nombre sea simple recuerdo de la Emperatriz cuya biografía idealizada (cfr. todavía TIRSO DE MOLINA, *La república al revés*) Juan Rodríguez demuestra conocer en el *Triunfo de las donas*, p. 111, del mismo modo que el nombre de la madre de Liessa, «la sabia Julia», es un recuerdo de historia romana.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dujese el nombre de la ciudad de Luck en la forma *Luqui*, quizá éste hubiese llegado a España por vías independientes. Habida cuenta del congreso convocado en Luck por el Gran Duque Vitoldo, a quien menciona la *Estoria*, pueden formularse estas dos explicaciones del v. 803 de la *Gloria d'amor*:

a) Fra Rocabertí, escribiendo lejos de la Europa central y a unos treinta años del congreso de Luck, pudo trabucar los nombres y creer que Luqui era nombre de persona y, más particularmente, por el parecido con «Lucas», nombre de varón. Así procedió el poeta Joan Rocafort (discípulo de Ausias March, y cuya actividad, por lo tanto, puede creerse posterior a la de Rocabertí), cuando al enumerar en su *Salta e croada* los ilustres enamorados, a quienes sobrepasa en fervor, dice *(Gloria d'amor, ed. cit.*, p. 124):

Jo no·us am menys que Luch feu Alisandra.

Pero cabe notar que Rocafort transforma en *Luch* (catalán moderno, *Lluc*, 'Lucas') el oscuro nombre *Luqui*, que no es —ni siquiera en la forma conjetural *Luchi*, como arguye Heaton— el derivado italiano normal del latín *Lucas*. Por lo contrario, Fra Rocabertí mantiene la forma original, sin asimilarla al nombre de varón (21).

---

venecianos, a quienes acaba por cederla en 1437 mediante indemnización. ¿Podrá ser error del escriba por «Dacia», esto es, «Dania» o Dinamarca (la confusión entre *Dacia* y *Dania* es frecuente en los mss. medievales), y tratarse de una hermana de Erico de Pomerania, quien de 1412 a 1439 reinó en Dinamarca, Suecia y Noruega, y en 1429 asistió al congreso de Luck? ¿Quiénes son «el grand duque Durno y el conde Grandier y el príncipe de Mirana y el marqués delas Playas, embaxadores delos rreynos de Almaçia, Daçia y Traçia y Polonia» nombrados en un párrafo sumamente defectuoso (p. 67)? No parecen nombres imaginarios.

(21) Es muy curioso que Fernando de la Torre, quien, según propia declaración, se halló también en Basilea (cuando el Concilio, conjetura Paz y Mélia en su ed. de este autor, p. VIII) y, al parecer, en su primera juventud, cuenta entre las historias trágicas insertas en el ya citado *Tratado e dispido*, p. 89, una cuyos

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

b) Rocabertí sabía que *Luqui* era nombre de lugar y no de persona, según entendieron Fernando de la Torre, Joan Rocafort y los editores de la *Gloria d'amor*. Fortalece esta opinión el adjetivo *delitable*, que le acompaña y que aparece otras veces en el poema, dos de ellas (vs. 155 y 960) aplicado a *fi*, la tercera (v. 1173) precisamente calificando lugares, «les lochs humils delitables de Ero», y nunca como epíteto de persona. No puede sorprender que el poeta introduzca un lugar entre los personajes célebres, únicos ocupantes habituales del Infierno de enamorados, ya que ha incluido también el «monasterio» de Yrena y su séquito (v. 805: «Jo son lo clos monastir de Yrena»). De todos modos, es probable que el despego de Fra Rocabertí por la literatura castellana haya sido exagerado por sus estudiosos de hoy; difícilmente puede pensarse que un poeta peninsular del siglo XV, escribiendo un poema alegórico, no prestase atención a la obra de Mena y Santillana, corifeos en el mismo género (22). La cir-

---

protagonistas son «la ytálica donzella llamada Alixandra, fija del príncipe de Taranto» y el «discreto e gracioso mancebo convocado Luqano». Algunas de estas narraciones tienen nombres de pura imaginación; quizá Fernando de la Torre escogió para la historia en cuestión dos nombres que su memoria había asociado desde los días de Basilea, y esta historia es la que tuvo en cuenta Rocafort, pues, aunque la cronología de la obra de Fernando de la Torre es bastante incierta, es muy probable que sea anterior a la de Rocafort.

(22) Quizá también pruebe el influjo de la poesía castellana —Juan Rodríguez, Mena, Santillana— el largo episodio de la *Gloria d'amor*, vs. 1040-1093, acerca de Macías, en el cual éste habla castellano y no gallego; y la mención del Conde de Luna, v. 1427, no por breve menos valiosa, ya que don Alvaro de Luna, desbaratador de los Infantes de Aragón, no había de ser figura grata en Cataluña. En cambio, no me parece que de los nombres Paulina y Emilia (vs. 399 y 401) pueda inferirse conocimiento del *Libro de las claras e virtuosas mugeres*, pues dichos personajes no guardan la menor relación con la vestal Emilia ni con Emilia Tercia, esposa de Escipión el Africano, ni con Paulina, mujer de Boecio, que son las historiadas por el Condestable, como tampoco la guardan la Paulina de Rocabertí y la de Juan de Lucena, *Libro de vida beata (Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI*, p. 147).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

cunstanciada mención de los personajes de la *Estoria de dos amadores*, incluso la de los secundarios, es prueba suficiente de la admiración de los autores catalanes hacia la primera novela sentimental escrita en castellano.

Después de examinar la figura, la obra y la influencia de Juan Rodríguez del Padrón es más fácil comprender su fama, que, a primera vista, puede parecer arbitrariamente abultada. Sin duda, su fuerte personalidad dio a sus obras un alcance tan destacado para coetáneos o inmediatamente posteriores como difícil de asir hoy. Además, en marcado contraste con Juan de Mena y muchos otros artistas de su época, fecundamente desgarrados entre el mundo medieval y el del Renacimiento, Juan Rodríguez pertenece a la Edad Media en ideas, géneros y modelos, y se beneficia con la persistencia del gusto medieval en España. Su influjo, extendido por más de un siglo en el tiempo, revela en su notable ámbito espacial qué atentas estaban unas a otras las literaturas de la Península en vísperas de la unificación española.

Apéndice

La Vida de Ovidio que encabeza el *Bursario* (véase *NRFH*, VI, 1952, p. 336, nota 23) es sin duda traducción fiel de un original latino casi idéntico al que se conserva en un manuscrito de las *Heroidas*, del siglo XIV (Cod. Vat. lat. 2792), y fue reproducido por F. Ghisalberti en su excelente estudio «Mediaeval biographies of Ovid», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX, 1946, p. 44: «Ouidius in Peligno opido existens, uidens alios poetas per scripta ad ho-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

norem prouehi, Romam uenit et ibi animum suum ad iuuenalia applicauit. Unde ait in libro de Ponto: 'leta cano letus, tecum quoque tristia tristis' [III, IX, 35]. Ad utilitatem uero iuuenum composuit istum librum in quo imitatus est Esiodum ascreum poetam reducendo epistulas ad memoriam que iam date erant fere obliuioni; unde habetur in Ovidio de arte amatoria: 'ignotum aliis hoc ille nouauit opus' [III, 346]. Materia ipsius est amor licitus, illicitus et stultus. Intentio sua est quasdam puellas commendare in licito amore sicut Penelopem, alias reprehendere ab illicito sicut Phedram que dilexit Yppolitum priuignum suum, alias reprehendere a stulto amore sicut Phillida et Oenonem. Stultitia enim est pueros diligere sicut Oenone quia solent esse inconstantes secundum etatis sue uariacionem. Hec est principalis intentio, alie secundum distinctiones speciales exponuntur.» Juan Rodríguez se aparta de esta Vida en dar la etimología de «Pelino opydo», que se halla en muchas otras Vidas ovidianas, y que, en última instancia, procede del mismo Ovidio (*Amores*, II, I, 1; XVI, 1 y ss.; *Fastos*, IV, 685 y s.). La explicación del título *de Ponto* no se encuentra en la citada Vida, que, además, estropea el verso correctamente citado por Juan Rodríguez. Inducido por la sintaxis de este verso, el traductor continúa en primera persona, como si formase parte de la cita de Ovidio la disparatada noticia sobre Hesíodo, primer autor de las *Heroidas*, que las Vidas ovidianas no se cansan de repetir. (La noticia ha de tener antiguo abolengo, pues parece implicar confusión con el poema perdido de Hesíodo llamado *Eoiai* o *Catálogo de mujeres*, que enumeraba las heroínas amadas de los dioses.) Hay alguna divergencia en los ejemplos de los distintos tipos de amor: la Vida del Códice Vaticano cita a Penélope, Fedra y luego a Filis y Enone como ejemplos respectivamente de amor lícito, ilícito y loco; Juan Rodríguez coincide en el primer ejemplo,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

no trae caso de amor ilícito y aduce para el amor loco a Isifle y Enone. Tampoco concuerda el final de ambas Vidas: en lugar de aludir a otros propósitos de las *Heroidas*, Juan Rodríguez habla de su utilidad y explica su título. Con todo, la Vida ovidiana transcrita, aunque no ha sido el modelo mismo de la del *Bursario*, permite enmendar algunos yerros de escriba. Así, *inventibles* («aplicó el su coraçón a tratar delas cosas inuentibles») debe corregirse por *iuveniles* («animum suum ad iuuenalia applicauit»); «Esíodo *asirenco*» es, claro está, *ascreo*, e *Islifle* es *Isifle*, forma normal, en el siglo xv, de «Hipsípile»; cfr. Santillana, *El triunphete de amor*, 18: «Ysifle, Yoles, Elena»; Mena, *Laberinto*, 90: «Estauas, Ysifle, allí vergoñosa / ... otras Ysifles que deseassen» (pero Mena da el nombre de Hipsípile al personaje mitológico Erifile).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

JUAN RODRIGUEZ DEL PADRON. ADICIONES

Agregados y enmiendas a «Juan Rodríguez del Padrón: Vida y obras»:

P. 24: P. Atanasio López, «Juan Rodríguez del Padrón», en *Nuevos estudios crítico-históricos acerca de Galicia*, Madrid, 1947, t. I, pp. 271-278, prueba documentalmente que nuestro autor, clérigo secular con ricos beneficios en varios puntos de Galicia, profesó en el convento franciscano de Jerusalén alrededor de 1441 —quizá guiado por San Juan de Capistrano—, y conjetura que posiblemente volviera al convento de Santa María de Herbón, en La Coruña. C. Martínez Barbeito, *Macías el enamorado y Juan Rodríguez del Padrón*, Santiago de Compostela, 1951, pp. 76-77, transcribe las noticias biográficas de los analistas franciscanos Wadding y Sbaralea, poco accesibles hoy.

P. 53, nota 22: Para el símil de la nave, véase también Hernán Mexía, «Porfiáys, dama, que diga...», copla 2 *de* (*Cancionero castellano del siglo XV*, ed. R. Foulché-Delbosc, t. I, Madrid, 1912, p. 280*b*, número 153).

P. 55: Para las traducciones ovidianas de Juan Rodríguez del Padrón y su relación con las de Alfonso el Sabio, véase ahora «La *General estoria:* notas literarias y filológicas» (II), *RPh*, XIII (1959-60), p. 2.

P. 60: Salvo Fulgencio Plancíades, los mitógrafos citados (Paléfato, Dídimo y Fanocles) se encuentran

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

extractados en los *Cánones crónicos* de San Jerónimo, ed. J. K. Fotheringham, Londres, 1923, pp. 77 y 91, 79, 81.

P. 62: Cfr. Alessandra Bartolini, «Il canzoniere castigliano di San Martino delle Scale (Palermo)», *Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani*, IV (1956), 147-187. Sobre el recién descubierto Cancionero de Pedro Fernández de Velasco, primer Conde de Haro, ver H. Serís, *B. Hi.*, LIII (1952), 318-320, y D. W. Mc Pheeters, *Rare Books*, t. VII (junio de 1950), pp. 172-177: «Juan Rodríguez del Padrón, Por la Pantasilea: 'Yo sola membrança sea / enxemplo a toda persona [*sic*]'.» Está anónima en todos los otros códices conocidos; la atribución de Ochoa a Santillana se basa [!] tan sólo en que el *Planto* sigue a ciertas composiciones del Marqués. En el *Canzoniere* le siguen las *Epistolas* de Troilos y Breçayda. Otros argumentos en favor de la autoría de J. R. del Padrón: deficiencias de metro y rima frente al esmero de Santillana; el no ser un decir narrativo, ni épico, ni alegórico, sino dramático-sentimental; el uso de *membrança* sugiere «Ardan mis dulces membranças» de Juan Rodríguez del Padrón.

P. 63: Sobre la falta de alusiones y reminiscencias doctas en los versos de Rodríguez del Padrón, véase R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, 1957, pp. 93-94, quien observa a propósito del *Planto de Pantasilea* (atribuido a Santillana por Eugenio de Ochoa, y restituido a Juan Rodríguez por Alessandra Bartolini): «no se ven aquí neologismos grecolatinos ni enrevesadas referencias mitológicas».

P. 66, nota 30, final: Los datos sobre los inventores en el *Triunfo de las donas* (pp. 100 y 102) y en la *Cadira de onor* (pp. 140-141) se remontan, en efecto, a las *Etimologías* de San Isidoro, aunque no directamente y no sin excepciones. Así, la grotesca oposición de Cam y Semíramis deriva de un pasaje adicionado de

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pedro Coméstor, «Historia scholastica», *PL*, t. CXCVIII, col. 1087, que Juan Rodríguez del Padrón pudo leer, sea en este difundido texto, sea en el *Chronicon mundi* de don Lucas de Tuy (y probablemente en su romanceamiento o *Crónica de España*, ed. J. Puyol, Madrid, 1926, p. 25), sea en la *General estoria*, I, ed. A. G. Solalinde, Madrid, 1930, p. 36*b* (y a su vez, la adición parece derivar del estrafalario *Pantheon* de Godofredo de Viterbo: cfr. *General estoria*, I, 103*a*). Lo mismo dígase de Nembrot, adorador del fuego (*Historia scholastica*, col. 1088; *Crónica de España*, p. 23; *General estoria*, I, 90*a*), de la doncella del lago Tritonio (*Historia scholastica*, col. 1116; *Crónica de España*, p. 29; *General estoria*, I, 186*a*), de Nino, hijo de Belo, primer idólatra (*Historia scholastica*, col. 1090; *Crónica de España*, p. 26; *General estoria*, I, 67*a* y 77*b*-78*a*). En cambio, en ninguna de estas tres obras se halla la especie de que Zoroastres «nasçió riendo» (*Triunfo*..., p. 102).

P. 67, nota 32: El excurso sobre las armas nobiliarias que se encuentra en el *Floreto* (ed. F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1948, pp. 347 y ss.) aduce varias historias fabulosas; dos de ellas, la de Júpiter, el primero que trajo insignia en las banderas (cfr. *Cadira de onor*, p. 154), y la de Jacob, que asignó escudo de armas a cada uno de sus hijos (cfr. *Cadira de onor*, p. 167), parecen derivar de la fuente usada por Rodríguez del Padrón. Para la primera fábula citada, el fraile dominico que a mediados del siglo XVI compiló el *Floreto* alega a «Trogo Pompeyo, cap. 3»: ¿apunta esta cita, enteramente fantaseada, al *Mare historiarum* de Giovanni Colonna, como parecen hacerlo las citas, no menos imaginarias (entre ellas, una de «Trogo Ponpeo»), examinadas en la p. 67, nota 31? Para las insignias de los hijos de Jacob, el *Floreto* aduce a «Pablo Burgense» (el famoso converso Pablo de Santa María, obispo de Burgos) en el *Escrutinio de las Escrituras*, o sea su *Scrutinium Scripturarum:* ¿sería éste el título

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

escondido bajo «Ynteretario»? Citas aparte, Juan Rodríguez del Padrón y el compilador del *Floreto* muestran utilizar un mismo tratado sobre las primeras enseñas y blasones.

Agregados y enmiendas a «Juan Rodríguez del Padrón: Influencia»:

P. 82: F. Flamini, «Francesco Galeota, gentiluomo napolitano del Quattrocento e il suo inedito canzoniere», *GSLI*, XX (1892), p. 16, da cuenta de una composición, al parecer perdida, a la que su autor alude en la dedicatoria de otro poema, de inspiración análoga, sobre las nueve virtudes del enamorado: «Septe allegrezze odiste de l'amante»; con razón Flamini anota como modelo los *Siete gozos de amor*. Quizá también pudiera rastrearse un eco del *Siervo libre de amor*, pp. 47 y 52, en la apasionada *Lettera in versi* (pp. 44-45, octavas 2 y 8), y el ejemplo del *Bursario* en la traducción o adaptación de dos de las *Heroidas* (p. 46).

P. 87: También mencionó Jorge Ferreira de Vasconcelos a nuestro poeta en la comedia *Ulyssipo* (Martínez-Barbeito, p. 83), bien que por no serme accesible dicho texto ignoro si la mención es jocosa como en la *Eufrósina*. Además de figurar en *El doncel de don Enrique el Doliente* de Larra, es Juan Rodríguez del Padrón protagonista de una novela de Rafael de Nieva, escrita a mediados del siglo pasado, y de la de Ramón Otero Pedrayo, *Las palmas del convento*, Buenos Aires, 1941 (Martínez-Barbeito, p. 85). Antonio de Villegas, *Historia de Píramo y Tisbe (Inventario*, ed. J. García Morales, Madrid, 1956, t. II, p. 17), apostrofa al «crudo Amor» como inspirador de varios poetas del siglo XV, entre ellos Juan Rodríguez del Padrón.

P. 88: El *Cancionero* de Sebastián de Horozco contiene ciertas *Coplas a uno llamado Burguillos, trovador de repente, porque con todos y adonde quiera empleaba su habilidad* (ed. J. M. Asensio y A. M. Gamero,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sevilla, 1874, p. 226), que elogian sin tasa al repentista, hasta compararle con Ovidio, seguidas de una *Respuesta del mismo auctor en nombre de Burguillos*, donde éste excusa su facilidad como deber de cortesía. A la inversa, poco después de 1580, «Prete Jacopín» le nombra desdeñosamente, asociándole a don Luis Zapata, el del *Carlo famoso*, y refiriéndose a él como difunto (Fernando de Herrera, *Controversia sobre sus «Anotaciones a las obras de Garcilaso»*, ed. J. M. Asensio, Sevilla, 1870, p. 5, y réplica de Herrera, p. 69). Por la fecha, podría tratarse del mismo poeta «historial», rimador de crónicas como Alonso de Fuentes y Lorenzo de Sepúlveda (cfr. D. Catalán, *Poema de Alfonso XI*, Madrid, 1953, p. 17), y quizá este fácil improvisador compusiese la glosa de «Byue leda si podrás...», señalada por Paz y Mélia, p. 408. Véase M. Menéndez Pelayo, *Varia*, t. II, Madrid, 1956, 401-402, sobre el repentista Juan Sánchez Burguillos y sobre el loco del siglo XVII Tomé de Burguillos, cuyo nombre adoptó Lope de Vega como transparente seudónimo.

P. 89: Al completar la noticia de Wadding, Sbaralea indica en el *Cancionero general* de Amberes, 1557, p. 395, una composición de Rodríguez del Padrón «cum glossa Aribae» (Martínez-Barbeito, p. 77). Trátase de la glosa anónima a «Byue leda si podrás...», núm. 301 (de la ed. de Balenchana); el error surgió de incomprensión del epígrafe que reza: «Glosa de la canción de arriba».

P. 90: Todavía en 1572 la rezagada *Comedia Doleria* refleja la famosa canción en el discreteo entre Melania y el galán Asosio (M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. III, Madrid, 1910, p. 323*a*): «—...biue ledo. —¿Con qué sperança? —De morir. —Desse modo no speres que ya más te veré ni me verás». En el *Sermón de amores*, vs. 2552 y ss., Castillejo exalta a Juan Rodríguez del Padrón, doctor en amores, identificándole con Ovidio. Más sorprendente es encontrar

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

el «Byue leda si podrás...» glosado por Lope de Vega, *El príncipe despeñado*, vs. 703-730 (ed. de H. W. Hoge, Bloomington, 1955, y reseña de R. Rozzell, *NRFH*, XII, 1958, p. 418), y no como aria lírica, según la habitual función de la glosa en la comedia del Siglo de Oro, sino para subrayar un apasionado diálogo de despedida.

P. 92: No hay tal trilogía; véase Lapesa, *Los decires narrativos del Marqués de Santillana*, Madrid, 1954, pp. 27 y s.

P. 93: J. M. de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, p. 522, ha notado el eco de los versos finales de los *Siete gozos de amor* en el final del romance de Góngora «Arrojóse el mancebito...». R. Lapesa, *Los decires narrativos del Marqués de Santillana*, Madrid, 1954, pp. 27-28, refuta fundadamente la hipótesis de Post, según la cual el *Sueño*, el *Triunphete de Amor* y el *Infierno de los enamorados* constituyen una trilogía.

P. 100: Cfr: «*Triste deleytación*, novela castellana del siglo XV», ed. M. de Riquer [se trata tan sólo de algunas selecciones], *RFE*, XL (1956), 60-62; *Floreto*, ed. Sánchez Cantón, p. 347.

P. 103: J. P. Wickersham Crawford, *The Spanish pastoral drama*, Philadelphia, 1915, pp. 86 y ss., y *Spanish drama before Lope de Vega*, Philadelphia, 1937, p. 78, ha llamado la atención sobre la huella que la defensa de la mujer en el *Triunfo de las donas* ha dejado en dos obras dramáticas de la primera mitad del siglo XVI, la *Comedia Tibalda* de Perálvarez de Ayllón (ed. A. Bonilla, Barcelona-Madrid, 1903, vs. 993 y ss., pp. 47 y ss.) y la *Farsa del matrimonio* de Diego Sánchez de Badajoz (*Recopilación en metro*, ed. D. V. Barrantes, t. II, Madrid, 1886, 7 y ss.).

P. 105: Para la identificación de varios lugares mencionados en el *Siervo libre de amor*, véanse las conjeturas de Martínez-Barbeito, pp. 16 y ss. *Triste deleyta-*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ción, novela escrita en castellano por un catalán en la segunda mitad del siglo XV (ed. M. de Riquer, *RFE*, XL, 1956, p. 59), muestra particular estima por «aquel más virtuoso de todos los onbres, Rodrigo del Pedrón» *(sic)*, a quien sitúa entre los autores ilustres que el protagonista ve en el más allá; además, la novela cita el *Triunfo de las donas* y enumera entre los enamorados célebres a los héroes del *Siervo libre de amor* (pp. 60-61). Es probable que el oximoron de este último título haya sugerido el de *Triste deleytación*.

P. 110, nota 13: Otros ejemplos de aposentos subterráneos construidos adrede para albergar amores ilícitos se leen en el cuento *Inclusa* de la *Historia septem sapientum*, en *Flamenca*, *Cligès*, *Eracle*, *Promptuarium exemplorum*.

P. 113, nota 15: Agréguese *Roman de la Rose*, ed. E. Langlois, Paris, 1920-24, vs. 729 y ss (descripción del canto de *dame Leece)*, 831 y ss. (retrato retórico de *Leece)*, 10, 455 *(Leece* en una enumeración de personificaciones). Para *joyas* 'gozos', cfr. Santob de Carrión, *Proverbios morales*, ed. I. González-Llubera, 1947, v. 1035: «Anda *joyas* faziendo» (var.: *gozos)*.

P. 114, nota 16: Rectifíquese la conjetura sobre Cardiana como topónimo conforme a lo que decimos en *NRFH*, XIV (1960), pp. 96-97.

P. 120: Cfr. «*Triste deleytación...*», ed. cit., pp. 33-65, y, sobre todo, 60 y ss.

P. 123: Todavía en Lope, *San Nicolás de Tolentino*, I; véase ed. Acad., t. IV, 1894, p. 315. Empieza con una discusion: salen Ursino, Peregrino y Nicolás, de estudiantes, y Ruperto, capigorrón:

Rup.: Digo que son las mujeres
más bien nacidas...
Digo que más nobles son
que el hombre.
Peregr.: Da la razón...

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rup.: El hombre, ¿no fue formado
de la tierra?
Urs.: Y es de fe.
Rup.: Y la mujer, ¿no lo fue
del hombre?
Urs.: Y de su costado.
Rup.: Luego fue más bien nacida.
Y es más noble la mujer
que el hombre, pues viene a ser
de su carne producida,
y el hombre de tierra y nada;
ésta es llana conclusión.

P. 123: K. Pietsch, «Notes on Spanish folklore», *MPh*, v (1907), 98-111, ha ilustrado con pasajes de obras en latín, francés, provenzal, italiano y español las razones del argumento *Mulier prefertur viro*.

P. 132, nota 22: Rubió Balaguer, «Literatura catalana...», p. 867, impugna la identificación del Conde de Luna, mencionado en la *Gloria d'amor*, v. 1427, con don Alvaro de Luna, y propone la identificación con Federico, bastardo de Martín I de Sicilia, encarcelado en 1434 por Juan II de Castilla en Brazuelas, donde murió.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

UNA COPLA DE JORGE MANRIQUE Y LA TRADICION DE FILON EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

Como hasta el Siglo de Oro la palabra *cativo* posee, junto al significado etimológico 'prisionero, esclavo', la acepción derivada, 'desdichado, miserable, malo', mantenida en el italiano *cattivo*, no es de extrañar que se haya interpretado en este último sentido el empleo del término en las *Coplas* de Jorge Manrique:

> Si fuesse en nuestro poder
> tornar la cara fermosa
> corporal,
> como podemos fazer
> el ánima gloriosa
> angelical,
> ¡qué diligencia tan biua
> touiéramos toda hora
> y tan presta
> en conponer la catiua,
> dexándonos la señora
> descompuesta! (1).

En su edición del *Cancionero* de Manrique, Madrid, *Clásicos castellanos*, 1929, el profesor Augusto Cortina

(1) FOULCHÉ-DELBOSC, *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, 1915, t. II, p. 229.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

se decide por la acepción figurada de *cativa*, y la apoya en los siguientes ejemplos: «Non te riepto ca eres una cativa bestia» (Berceo, *Milagros*, 92*b*). «Dezian a la Quaresma: '¿Dónde te asconderás, catyua?'» (*Buen amor*, 1198*c*). «¡Qué mentiras y qué locuras dirá agora este cativo de mi amo!» (*La Celestina*, 1). «Cada uno déstos cativa y mezquinamente procuran su interese con los suyos» (*ibíd*). «Non fuyáis, gente cobarde; gente cautiva, atended» (*Quijote*, I, 4).

La acepción recta del término, única que conoce el *Mio Cid*, aparece en innumerables casos; basten algunos, tomados de los mismos autores que cita Cortina: «Commo ganó la graçia que saca los cativos» (2). «Non ha syeruo cabtivo que el dinero non le aforre» (*Buen amor*, 512*c*). «Enemigos que nos quieren fazer sieruos captiuos» (*ibíd.*, 1582*c*). «Harto mal es tener la voluntad en un solo lugar cativa» (*La Celestina*, 1).

En cuanto al ejemplo del *Quijote*, I, 4, es claro que Cervantes parodia allí la lengua arcaizante de los libros de caballería («Non fuyáis»); en su propia lengua, la *Historia del cautivo* (*Quijote*, I, 39-41) es la historia del prisionero de Argel. Además, *cautivo*, 'prisionero', es palabra favorita de la lengua amorosa de los contemporáneos de Manrique:

¿Qué faré, catiuo yo,
que perdí mi libertad
ganando catiuidad
de quien libre me robó? (Mena, núm. 17, *Cancionero...*, de Foulché-Delbosc).

Por vós me plugo la vida,
por beuir vuestro catiuo (*Id.*, núm. 23).

(2) Burgo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, 352*c* (v. 357*a*, 362*c*, 368*d*, 371*a*, 373*c*, 374*d*, en el mismo episodio, al referir la huida milagrosa de un cristiano aprisionado por los moros).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Yo triste de vós catiuo (*Id.*, núm. 25).

Vy por do siempre serés
su catiuo aherrojado (Alvarez Gato, núm. 84, *Cancionero...*, de Foulché-Delbosc).

Nasçí libre y soy catiuo (Quirós, núm. 584, *Cancionero...*, de Foulché-Delbosc).

E non quiero ser catiuo
de quien non es verdadero (Villasandino, núm. 618, *Cancionero...*, de Foulché-Delbosc).

Qué triunfo más altiuo
puedes ver ni virtuoso
que librar un tal catiuo...? (Guevara, núm. 894, *Cancionero...*, de Foulché-Delbosc).

Yo soy el catiuo en cadena (Cartagena, núm. 917, *Cancionero...*, de Foulché-Delbosc).

Y si yo he quedado biuo
siendo su viejo catiuo... (*Id.*, núm. 932).

Porque siéndoos yo catiuo,
no tiene fuerça mi grado (*Id.*, núm. 940).

El libre hazes catiuo (Cota, *Diálogo entre el Amor y un viejo*).

Pues de quien soy amador,
non oso dezir catiuo (Stúñiga, núm. 973, *Cancionero...*, de Foulché-Delbosc).

Non fagáis de mí ajeno,
que nasçí vuestro catiuo (Carvajales, núm. 986, *Cancionero...*, de Foulché-Delbosc).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

De quedar vuestro catiuo
no doy culpa a mi desseo (Velasco, núm. 1.032, *Cancionero...*, de Foulché-Delbosc).

Hago de libre captiuo,
y al muy captivo rescato (Sánchez de Badajoz, número 1.055, *Cancionero...*, de Foulché-Delbosc).

Vna vez fuy ya catiuo
en la guerra del querer (Vivero, núm. 1.129, *Cancionero...*, de Foulché-Delbosc).

Avnque me vedes asý
catyvo, libre naçy (Rodríguez del Padrón, *Obras*, ed. *Bibliófilos españoles*, Madrid, 1844, página 75).

El frecuentísimo empleo de esta palabra es característico de Tapia:

Ni estó libre ni catiuo (núm. 797, *Cancionero...*, de Foulché-Delbosc).

Porque yo, cierto, nascido
para ser vuestro catiuo (núm. 799).

Mi querer, que a ser catiuo
me condena (núm. 812).

Y sepa que sin mudança
soy de veras su catiuo (núm. 814).

Assí que los amadores
son los que son los cautiuos
del cautiverio de amores (núm. 816).

Esse está mejor librado
el que está menos cautiuo (núm. 833).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Porque siendo yo catiuo
de vna dama que no veo (núm. 837).

Catiuo soy en cadenas (núm. 853).

También se halla este empleo en las poesías amatorias del mismo Manrique:

Y en hallándome catiuo,
y alegre de tal prisión (núm. 463).

Claro verán quién me tiene
contento por su catiuo... (núm. 479).

Y mi libertad quedó
en vuestro poder catiua (p. 109, vv. 203-204, edición de Cortina).

Yo soy el que está catiuo
y no piensa verse fuera (p. 115, vv. 297-298, edición de Cortina).

Así, hasta el siglo XVI coexisten las dos acepciones de *cativo*, si bien la etimológica es la más frecuente. Sólo la historia de la contraposición *cativa-señora* podrá, pues, decidir inequívocamente a cuál de los dos sentidos apuntaba el poeta.

De los escritos filosóficos de Cicerón, los más leídos en la Edad Media fueron probablemente las *Tusculanae disputationes*, que plantean y resuelven en sentido fácilmente adaptable a la moral cristiana el problema de la inmortalidad del alma, el dolor, las pasiones, la virtud. En estos diálogos (II, 21) afirma Cicerón que, en el hombre de honor, la razón se impone a las facultades inferiores del alma para hacer sobrellevar dignamente el dolor: «Praesto est domina omnium

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

et regina ratio... Haec ut imperet illi parti animi, quae oboedire debet, id videndum est viro. 'Quonam modo' inquies. Vel ut *dominus servo* vel ut imperator militi vel ut parens filio.»

La primera de estas comparaciones, referida a los mismos objetos, se lee también en el tratado *Sobre la creación del mundo*, 59 de Filón de Alejandría, quien, como es sabido, utilizó en su empresa de conciliar judaísmo y helenismo las mismas obras de divulgación filosófica en que se inspiró Cicerón para aclimatar el pensamiento griego en el mundo latino: «Cada sensación, seducida por los halagos propios para ella, y gozosa con lo que se le ofrece —la vista, con la variedad de formas y colores; el oído, con la armonía de las voces; el gusto, con la dulzura de los sabores, y el olfato, con el aroma de las auras espiradas—, recibe tales dones y, a modo de *esclava*, los trae al raciocinio, como a su *señor*.» Con distinta aplicación, el mismo contraste aparece en otras obras. Actualizado en la historia de Sara y Agar, ilustra la relación entre las ciencias y la filosofía, entre la filosofía y la más alta sabiduría —relación que la Edad Media fijó en la fórmula *philosophia ancilla theologiae:* «Así como la cultura general es *esclava* de la filosofía, así la filosofía lo es de la sabiduría» (3)—. Cfr. *Alegorías de las santas leyes*, III, 87: «la *esclava*, o sea la cultura general». En la obra *Sobre la providencia*, conocida en griego por los extensos fragmentos que incluyó Eusebio de Cesarea en su *Preparación evangélica*, la comparación surge a propósito de los médicos que curan el cuerpo y los filósofos que curan el alma (4): «Cuantos se ocupan de la ins-

(3) *Sobre el unirse en busca de la enseñanza primera*, 14.

(4) Idéntica contraposición, ampliamente desarrollada, se encuentra en las *Tusculanae disputationes*, III, 1-3. Por el tema genuinamente estoico del tratado *Sobre la providencia*, se cree que Filón debió de componerlo al arrimo de las obras de Posidonio, predilecto expositor del estoicismo en los últimos tiempos de la República y maestro de Cicerón.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

trucción bastarda ni a los médicos imitan —los cuales cuidan el cuerpo *esclavo* del alma—, ellos, que se jactan de sanar a la *señora*» [esto es, al alma]. Y, por último, en el tratado *Sobre los sacrificios de Abel y Caín*, 20: «Hay quienes prefieren el cuerpo al alma, el *esclavo* a la *señora*.»

Es bien conocida la extraordinaria influencia de Filón sobre los primeros escritores eclesiásticos, solicitados por iguales problemas. Eusebio de Cesarea, creador de nuestra cronología, y San Jerónimo le elogian con fervor; Clemente de Alejandría es el principal heredero de su esfuerzo sincretista; Orígenes, de su interpretación alegórica de las Escrituras, que perdura hasta la Reforma; San Basilio lo es de su amorosa elaboración de la prueba cosmológica de Dios, cuyas raíces se hallan por una parte en los Salmos 104, 136, 147, 148, y por otra, en la justificación estoica de la naturaleza, tal como aparece, por ejemplo, en el segundo libro *De natura deorum* de Cicerón. Y esta dignificación teológica de la naturaleza, a través del *Hexamerón* latino de San Ambrosio, sirve, al fin, de modelo a la mejor parte de la *Introducción del símbolo de la fe*, de fray Luis de Granada.

Aunque la lengua en que están escritas las obras de Filón dificultara su conocimiento directo, no fue olvidado en la Edad Media española: desde la *Historia scholastica* de Pedro Coméstor, su nombre llega curiosamente deformado a la *General estoria* de Alfonso el Sabio (5). Como supuesto autor de la anónima *Sabidu-*

(5) Edicion de A. G. SOLALINDE, Madrid (Centro de Estudios Históricos), 1930, t. I, p. 42: «E assi como dize Amphilo.» El editor explica en nota a la p. XVII: «de un *autem Philo*, citado por Coméstor, *In Genesim*, 37, se ha llegado a un Amphilo, sin duda porque su manuscrito abreviaría *autem*». En la misma obra, parte I, lib. XII, cap. 36, al tratar de los cánticos que dirigen Moisés y María pasado el mar Rojo, es sorprendente la coincidencia con Filón, *Sobre la vida contemplativa*, 8 y 11.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ria de Salomón, según una opinión que menciona San Jerónimo y que sustentaron luego Juan de Salisbury, Lutero, Belarmino y Huet, lo recuerdan Gómez Manrique en la Glosa a los *Loores e suplicaciones a Nuestra Señora* (Foulché-Delbosc, *Cancionero*, t. II, p. 149), y Fernán Pérez de Guzmán en la *Coronación de las cuatro virtudes*, copla 32 (*Id.*, t. I, p. 667). El mismo F. P. de G. le dedica todo un capítulo de su *Mar de historias:* De Filón judío, grande sabio, e de los libros que él compuso. Con el Renacimiento menudean las muestras del contacto directo con su obra: León Hebreo, jugando con la etimología del nombre Filón, llama así al principal interlocutor de sus *Diálogos*, enamorado de la divina Sofía, y se afilia decididamente a la exégesis alejandrina al descubrir en el Pentateuco la filosofía griega: «Platón hecho mosayco i cabalista», advierte no sin ironía un titulillo de la versión del Inca Garcilaso. Citas de diversas obras se hallan en Pero Mexía, *Silva de varia lección*, I, 25; fray Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*, 27, 143; Pedro Sarmiento de Gamboa, *Historia del reino de los incas*, 4; fray Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*, II, 5; II, 10, 1; III, 27; III, tratado 3, diálogo 3 («Filón, uno de los elocuentes y graves filósofos del mundo»); IV, 12, 4; IV, tratado 2, diálogo 1; IV, tratado 2, diálogo 9, 2; Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, II, 6 y 7; fray Juan de los Angeles, *Conquista del espiritual y secreto reino de Dios*, I, 3; *Lucha espiritual y amorosa entre Dios y el alma*, II, 11; Llano y Otáñez, aprobación en el t. V de las *Obras* de Feijoo; *Vergel espiritual del ánima religiosa*, Prólogo; *Consideraciones sobre el Cantar de los cantares*, I, 5, 1; I, 9, 2; I, 14, 3; II, 4, 2; II, 5, 1; II, 10, 1; II, 10, 5; II, 12, 5; cita esta última introducida en estos términos: «Divinamente alumbró este pensamiento Filón»; fray Pedro de Ribadaneyra, *Tratado de la tribulación*, II, 11, para quien Filón es «autor gravísimo y elocuentísimo»; Ber-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nardo Aldrete, *Del origen y principio de la lengua castellana*, I, 21; III, 6 y 9; Cascales, *Cartas filológicas*, década segunda, IX; Quevedo, *Doctrina estoica*, y al comentar la Oda a la cigarra en el *Anacreonte castellano*; Gracián, *El criticón*, Parte I, crisi III; Nieremberg, *Epistolario*, 56; Agustín de Rojas, *El viaje entretenido*, IV; Feijoo, *Senectud del mundo*, VII; *Virtud y vicio* (t. I); *Resurrección de las artes* (t. IV); *Venida del anti-Cristo* (t. VII); Señeri, *ap.* Feijoo, *Cartas*, t. III, 8, § 78; Lope, *El peregrino en su patria*, IV; Tirso, *El amor médico*, II, 8; y quizá Calderón, que pudo tener presentes para los monólogos de *La vida es sueño*, los hermosos capítulos 22 y 23 de la *Vida de José o el político*, como conjeturó Manuel José Fernández Vinjoy, quien en 1788 vertió al español esa obra con el título de *El repúblico más sabio* (6).

Pero de todos modos Filón ha ejercido su más fecundo influjo no directamente, sino a través de los Padres de la Iglesia, que divulgaron su pensamiento. Así, el contraste *esclava-señora* se encuentra, por ejemplo, en la *Enarratio in psalmum CXLV*, 5, de San Agustín: «Caro lene obediens, famula est animae.» Y más explícitamente en el *Liber exhortationis* atribuido al mismo santo (cap. XXXV, *Caro domanda*): «Et semper atque semper caro nostra subjecta sit animae, et sicut ancilla famuletur dominae suae... Neque incrassari permittamus ancillam, ne contemnat dominam suam, sed omnibus jussis ejus et obsequiis mancipetur.» O en los *Sermones* de San Pedro Crisólogo: «Nonne anima de caelo est, corpus e terra, illa dominatur, hoc serviet...?» (109). «Si dominatur anima, corpus servit» (102).

En esta tradición se entronca la ininterrumpida frecuencia de las parejas *cuerpo-alma*, *esclava-señora*, en

(6) Según MENÉNDEZ Y PELAYO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, 1919, t. I, p. 249.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

la literatura española, por empezar en los *Proverbis* de Guillén de Cervera (1165-1245), antigua muestra de un género bien representado dentro de la literatura catalana (7) y principalmente conocido en la de Castilla por los *Proverbios morales*, de igual forma métrica, del Rabino de Carrión:

Lo vil cors senyoreya sobre l esperit tan
ab erguyl e per enueya e abduy hi auran dan.

L'esperits ab lo cors acomparar no fay;
cant l esperits ne s fors, lo cors a terra vay.

Si mes ames la siruenta que la dompna no fas,
cascuna n'er dolenta el dol tot tu l auras.

Si la siruenta s vestia mils que la dona, dans t er,
quel dona n'er marrida rendrat mal loguer.

(*Cançoner dels Comtes d'Urgell*, 330 y ss.)

Y más adelante:

Hom deu la dompna honrar enans que la siruenta;
la carn vey tant presar que l arma nes dolenta.

(Ibid.)

Dentro de la literatura en lengua castellana inicia la serie el *Libro de Alexandre*, que comenta graciosamente el contraste:

(7) GABRIEL LLABRÉS, *Estudi histórich y literari sobr'el Cançoner dels Comtes d'Urgell*. Publicat per la Societat Catalana de Bibliófils, 1907. En la p. XIII, el autor enumera las siguientes colecciones de sentencias, además de las anónimas: En Jafuda Bonsenyor, *Libre de dits e paraules de savis;* Rey En Jacme, *Libre de doctrina;* R. Lull, *Proverbis;* Lluis de Pax, *Doctrina moral.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

O *passió* que, sens poder, has força
la *voluntat fent senyora ciruenta.*

La imagen penetra en el Siglo de Oro con el más claro representante del Renacimiento español, Garcilaso, cuyo estetismo desinteresado se ha destacado, creo que exageradamente, por contraste con la conocida tendencia moral y didáctica del arte castellano. «La fruta del cercado ajeno», los ojos con que el poeta verá a su amada muerta cuando se cierren los ojos con que la ha visto (Soneto «¡Oh hado esecutivo en mis rigores!») marcan su arraigo en la tradición ética de la literatura de su patria; por eso no sorprende que, en la confidencial y atormentada *Canción IV*, Garcilaso exprese el vencimiento de la mejor parte de su alma con la vieja imagen de Filón:

Estaba yo a mirar, y peleando,
en mi defensa mi razón estaba
cansada, y en mil partes ya herida;
y sin ver yo quién dentro me incitaba,
ni saber cómo, estaba deseando
que allí quedase mi razón vencida.
Nunca en todo el proceso de mi vida
cosa se me cumplió que desease
tan presto como aquesta; que a la hora
se rindió la señora,
y al siervo consintió que gobernase.

Cfr. la Canción II de Bartolomé Leonardo de Argensola «Apenas hizo la razón ausencia», toda sobre la lucha entre razón y apetito, que prueba la vitalidad del tema a lo largo del Siglo de Oro.

A la zaga de Garcilaso, la imagen aparece repetidamente en las obras devotas de Jorge de Montemayor, uno de los más felices glosadores de Manrique. En

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es la carne sennora, el espíritu uençido,
faz uarrer la casa la muger al marido.

(1647*cd*, ms. de Madrid.)

En la *Revelación de un hermitaño*, ejemplo de un tipo de «debate» asiduamente cultivado en la Edad Media, el cuerpo dirige al alma las siguientes palabras (copla 8):

Tú mi sennora, yo tu seruidor.

Por dos veces aparece el contraste en las exhortaciones a la virtud de continencia que por boca de Salomón declama Jaume Roig (†1478) en su *Libre de les dones:*

Si dins virtut
de contenir,
no pots tenir,
que t' hi esforces;
car no fa forces
la part carnal
servicial
a la raó.
... ...
Lo sentiment,
raó senyora,
la carn *traidora*
de l' hom discret
ab si retret
deu rominar
e dominar (III, 2).

Una canción de Pedro Torrellas, compuesta hacia la misma época, presenta desplazados por una asociación obvia los términos del contraste: la pasión es quien convierte en criada a la voluntad señora:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

su *Auto Primero*, la Sensualidad quiebra gozosa su obediencia en estos términos:

> ¡Sus, Justicia!, andá en buen hora:
> que si dantes fui *captiva*,
> ora quedo por *señora*.
>
> (*Cancionero, Bibliófilos españoles*, Madrid, 1932, p. 251.)

Y en la *Devota Exposición del psalmo «Miserere mei, Deus»*, al pintar la condición del hombre que se ha alejado de Dios:

> La carne a la razón no la obedece,
> la razón de la carne está captiva (*ibid.*, p. 322).

Al contraste está dedicado un capítulo entero de la *Agonía del tránsito de la muerte* del maestro Alejo Venegas (el titulado «Que la razón deve y puede subjectar a sí a la sensualidad», VI, 2), y en especial estas frases: «Fuera de buena cuenta estaría el que por componer la *captiva* se dejase a la *señora* desnuda.»

Todo el largo parágrafo «De la servidumbre en que viven los malos» (fray Luis de Granada, *Guía de pecadores*, I, 19, 1), no es sino amplificación de este pensamiento:

> Pues ¿qué cosa más para sentir que ver cómo, teniendo el hombre un ánima criada a imagen de Dios... venga a subjectarse y regirse por el ímpetu furioso de su apetito bestial?... Pues este apetito es la esclava de que hablamos; que por carecer de lumbre de razón no se hizo para guiar ni mandar, sino para ser guiada y mandada... Pues ¿qué es esto sino entregar todo el gobierno de su vida a la sucia y torpe esclava de la carne, empleándose en todos los juegos y pa-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

satiempos y deleites que ella pide, desamparando el consejo de la nobilísima y legítima mujer, que es la razón? (8).

La fórmula también se halla en la *Introducción del símbolo de la fe*, II, 6, en que fray Luis lamenta la pérdida de «la orden y concierto con que Dios crió al hombre..., de tal manera, que la misma razón que le había de contrastar [al apetito de la carne] se pasa a su bando, empleando todos sus filos y aceros en buscar y granjear por mil invenciones y artes todo lo que pertenece al gusto y provecho y contentamiento del apetito de su carne, haciéndose sierva de su *esclava*, habiendo de ser *señora*».

(8) Con su visión gráfica y familiar, fray Luis pone ante los ojos lo doloroso de someter el alma señora a la carne esclava con este pintoresco ejemplo: «Imaginemos agora que estuviese un hombre casado con una mujer, en quien cupiese toda la nobleza, hermosura y discreción que en una mujer puede caber; y que estando él así muy bien casado, una mulata criada suya y grande hechicera, teniendo invidia desto, le diese algunos bebedizos, con los cuales de tal manera le trastornase el seso que, despreciada la mujer, y puesta a un rincón de casa, se entregase todo a la mulata, y la hiciese asentar en el estrado de su mujer, y con ella comiese y durmiese y se aconsejase, y tratase todos los negocios de su casa, y por su mandamiento gastase y disipase toda la hacienda en comidas y fiestas y juegos y cosas semejantes; y no contento con esto, llegase su desatino a tales términos, que obligase a su propia mujer a servir como esclava a esta mala mujer en todo lo que ella le mandase. ¿Quién podría imaginar que hasta aquí llegase el embaucamiento de un hombre? Y si hasta aquí llegase, ¿cómo extrañarían esto los que lo supiesen? ¿Qué indignación tendrían contra aquella mala hembra, y qué compasión de la noble mujer, y qué queja del desatinado marido?» Es evidente que fray Luis ha pensado el antiguo contraste dentro del tema melodramático de la esposa castigada (Q 484, en el *Motif-index of folk-literature* de Stith Thompson, Bloomington, Indiana, 1935), muy difundido en el folklore hispánico actual como episodio del cuento de los tres consejos (en que el avisado protagonista reprime, justamente, su indignación y compasión y queja) y elaborado literariamente por doña María de Zayas y Sotomayor en la novela *Tarde llega el desengaño*, y en el romance vulgar *Don Jaime de Aragón y la calavera* (Durán, núms. 1.176-1.278).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En la Canción «Ya rompí la cadena, amor tirano» de Pedro de Padilla (autor también de una feliz imitación de las *Coplas* de Jorge Manrique), que celebra la recién ganada libertad del poeta y su propósito de reordenar sabiamente su vida, no podía faltar el consabido contraste como símbolo del cambio de actitud moral:

> porque la voluntad me *sirua* agora,
> y mande la razón como *señora*.
>
> (*Romancero*, Canción segunda.)

Lope juega con el concepto en la escena de *El remedio en la desdicha*, III, en que Abindarráez, al entregarse al alcaide de Antequera, le presenta su dama Jarifa:

> Bien merezco lauro y palma
> de la merced que recibo,
> pues siendo el *cuerpo* el *cautivo*,
> te vengo a traer el *alma*.

La antítesis esclava-señora subraya esencialmente el contraste entre la razón y lo irracional, entre el espíritu y la carne. En el auto sacramental anónimo de fines del siglo XVI *Parabola coenae*, la antítesis está traspuesta en el sentido de una oposición entre el estado y el estado de gracia:

> Queriendo Dios salvar la crïatura
> con un modo que admira y pone espanto,
> no quiere sanidad la pecadora.
> ¿*Esclava* quiere ser más que *señora*? (9).

(9) Desviado también de su contenido más corriente se presenta el contraste en cierto proemio de Ercilla (*La Araucana*, parte I, 13), que señala lo arriesgado de librar la imaginación a la audacia poética:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ambrosio de Morales, Discurso XII: «Mas aunque el ánima del hombre tenga así tan alto señorío y tan libre de toda influencia por la naturaleza de su sustancia y origen divina, entretanto que vive junta con el cuerpo, por su parte dél y por su naturaleza terrestre y carnal, de tal manera es oprimida y fatigada con terribles miserias, que no parece *señora* sino *sierva* y sujeta con áspera servidumbre.»

La curiosa autobiografía que con el nombre de *Caballero venturoso* compuso hacia 1617 Juan Valladares de Valdelomar, poetiza el mismo contraste en un soneto incluido en la Primera parte, Aventura IV:

> Hacen en mí dos leyes repugnancia,
> la ley de carne, torpe, vil, villana,
> contra la ley del alma soberana
> que la oprime y consume su sustancia.
>
> Una es *esclava* y busca su ganancia
> por ser su inclinación viciosa y vana,
> y otra es *señora* eterna, limpia y sana,
> que Dios es su salud y su abundancia.

En el auto de Tirso *El colmenero divino*, el Alma, sometida al Cuerpo, es la bella malmaridada, que recibe del villano consorte esta injuria:

> Pues sabed, Doña Entonada,
> si queréis ser la *señora*,
> que no sois más que *criada*.

Que muchas veces da la fantasía
en cosas que seguro nos promete,
y un ánimo a salir con ellas cría
que con temeridad las acomete;
después con el peligro desvaría,
y no acierta a salir de adó se mete,
que *la señora al siervo sometida*
pierde la fuerza y tino a la salida.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En *El pleito matrimonial del cuerpo y del alma* de Calderón, esta última, al enfrentarse con el cuerpo, interroga retóricamente:

> ¿*Esclava* de nadie soy
> cuando a ser *señora* vengo?

El apicarado Agustín de Rojas incluye esta antítesis en la serie con que pinta unos amores indignos en su *Loa del caballero del milagro:*

> Dejé el cielo por infierno,
> la amada paz por la guerra,
> *la señora* por *la esclava,*
> la discreta por la necia.

Por último, la vieja oposición penetra en estas tierras de América, merced a las reflexiones morales con que Martín del Barco Centenera, en su *Argentina y conquista del Río de la Plata* (v, 5), encabeza el relato de los desórdenes de la Asunción y prisiones del adelantado Alvar Núñez Cabeza de Vaca:

> Que aunque no sea forçada, empero sale
> la voluntad de madre, como río,
> y lleva a la razón tras sí rendida
> y a su dictión (10) y gusto sometida.

---

(10) *Dictión*, falsa grafía por *diccion* < lat. d i c i o n e m 'autoridad, señorío'. Cfr. Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, 181:

> Como es la Gloriosa plena de bendición,
> es plena de gracia e quita de dición:
> nol serié negada ninguna petición.

Berceo entiende que no puede rechazarse pedido alguno a la Virgen por no estar sometida a ninguna autoridad. La expresión se repite cuando la Virgen pronuncia imperiosamente su «brabiello sermón» en defensa del clérigo ignorante (228*a*). Los dos pasajes de Berceo y el de Barco Centenera prueban sobradamente lo absurdo de las explicaciones de *quita de dición* 'libre de mala dicción' (!) de la edición de Solalinde, y 'libre de mancha o pecado' del vocabulario de Lanchetas.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Por lo demás, leyeron este sentido en la elegía de Manrique los dos poetas que con mayor eficacia la glosaron. El contraste, la inversión de valores, aparece claramente en la primera de las cuatro estrofas con que Jorge de Montemayor parafrasea la copla original:

> No hay quien siga la opinión
> del alma, y es vanidad,
> ver cómo en cualquier edad
> *obedece la razón*
> y *manda sensualidad.*

Casi las mismas palabras se leen en la estancia correspondiente de la glosa de Gregorio Silvestre:

> Esta es nuestra ceguedad,
> ésta es nuestra perdición,
> que tenga juridición
> la flaca sensualidad
> con tanta disolución,
> *que obedece la razón*
> *y manda la voluntad.*

Aun la imitación libre de Pedro de Padilla (*Jardín espiritual*, Madrid, 1585) se arrima al sentido de 'prisionera' y no al de 'miserable':

> Mira que podrás tener
> esta riqueza preciosa
> celestial
> solamente con hacer
> del que te llamas esposa
> más caudal.
> Regálale con fe viva,
> no siéndole más traidora
> ni molesta;
> *y saldrás, pobre cautiva,*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de la prisión en que ahora
te veo puesta.

Así lo entendió también Longfellow en su admirable versión:

To deck the sensual slave of sin,
yet leave the freeborn soul within,
in weeds of woe!

No queda duda, pues, de que los dos últimos versos de la copla «Si fuesse en nuestro poder...» se insertan en el empleo tradicional de la antigua fórmula en que Filón de Alejandría fijó su valoración ascética del cuerpo y del alma, y de que, por consiguiente, Manrique se valió de *cativa* en el sentido de 'esclava'.

¿Puede precisarse cuáles han sido las fuentes de la copla «Si fuesse en nuestro poder...»? Menéndez y Pelayo, en su *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VI, p. CXXVII (= *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, t. II, pp. 408-409), les ha consagrado este párrafo: «Nuestro poeta no sólo aparece versado en la lección de las Sagradas Escrituras, sino también en la de los Santos Padres, aun de algunos muy poco cursados; a lo menos en nuestros tiempos. Cuando escribía, por ejemplo:

Si fuesse en nuestro poder
tornar la cara fermosa
corporal
como podemos fazer
el ánima gloriosa
angelical,
¡qué diligencia tan biua
touiéramos toda hora
y tan presta!...

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tenía a la vista, sin género de duda, este lugar de un cierto tratado *De vita contemplativa* atribuido a San Próspero de Aquitania: *Quanta ope ad ea quae ad corporis speciem spectant et ad molestias deformitatemque tollendas totis nisibus anhelaremus si ad votum cuncta succederent?... At vero si libera esset potestas: quae in omnibus cura? quae solertia et industria? qui tam in rebus ornandis et componendis iniquus esset labor?»*

Extraña a todo lector que Menéndez y Pelayo transcriba estas líneas sin precisar libro ni capítulo, cuando puntualiza cuidadosamente las demás fuentes que enumera. Es que, advierte el profesor Cortina en su edición citada, aquellas frases las tomó el Maestro de las autoridades con que el protonotario de Felipe II, Luis Pérez, anotó su *Glosa famosa sobre las Coplas de don Jorge Manrique*, Valladolid, 1561 (11). Lo curioso es que esta cita de segunda mano, no verificada, sigue perpetuando una vieja confusión. Pues el tratado *De vita contemplativa*, escrito a fines del siglo v por Juliano Pomerio, retórico africano establecido en Arles (y no por San Próspero de Aquitania, a quien se le atribuyó erróneamente desde mediados del siglo VIII), no contiene en ninguno de sus tres libros las frases citadas que, por lo demás, tampoco pertenecen a ninguna de las obras genuinas de San Próspero (12). También

(11) Del mismo origen proceden los pasajes señalados de Boecio. «Pueden añadirse muchas otras reminiscencias de Boecio, más o menos importantes», dice Menéndez y Pelayo, *Obra citada*, página CXXVIII$_1$ (= 409$_1$), pero los tres ejemplos que aduce son los que se encuentran en las notas de Luis Pérez. Verdad es que más adelante, al tratar de los glosadores de las *Coplas* y tachar de impertinentes la mayoría de las citas y autoridades del protonotario, agrega: «Algunas todavía son útiles y nos han puesto en camino para buscar las verdaderas fuentes de la elegía de Jorge Manrique» (p. CXLVIII = 428).

(12) Presenta muy vaga semejanza con el final de la copla en cuestión el siguiente pasaje de *De vita contemplativa*, III, 26, *Quid sit sua cuique tribuere*: «*Quapropter si in hac vita justitiam conamur*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

puede observarse que, al presentar como fuente de la copla el supuesto pasaje *De vita contemplativa*, Menéndez y Pelayo omite discretamente el final epigramático que carece de paralelo en el pasaje latino aducido.

Ahora bien: puede afirmarse que el pensamiento que informa toda la copla en cuestión se halla en un Padre de la Iglesia griega, no en uno de los «muy poco cursados», sino en el más estudiado, el más traducido, el más influyente a la vez como exégeta, como educador y como predicador, en San Juan, apodado *Crisóstomo* 'boca de oro', apenas un siglo después de su muerte (†407). La obra copiosísima del *Doctor Eucharistiae* penetra en Occidente desde muy temprano e influye poderosamente en los tres renacimientos: el carolingio, el del siglo XIII (sobre todo, en Alberto Magno, Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura) y el que inaugura la Edad Moderna; la Reforma le presta nueva actualidad, y si Lutero hace ostentación de desdeñarlo, Melanchton lo apadrina y Erasmo consa-

---

impiere, cujus justitiae opus est proprium sua cuique tribuere, Deo nos, a quo sumus facti, reddamus: nec dominari nobis ea quibus sumus naturaliter praepositi permittamus. Dominetur vitiis ratio, subjiciatur corpus animo, animus Deo, et impleta est hominis tota perfectio...» En una obra auténtica de San Próspero de Aquitania, el *Liber sententiarum ex operibus S. Agustini delibatarum*, se encuentra un ejemplo más de los *Ubi sunt?*, incansablemente repetidos en la Edad Media y que logran su culminación literaria en las *Coplas* de Manrique y en la *Ballade des dames du temps jadis*, de Villon: *«Circumspice qui ante te similibus splendoribus fulsere. Ubi sunt quos ambiebant civium potentatus? Ubi insuperabiles imperatores? Ubi qui conventus disponebant et festa? Ubi equorum splendidi invectores? Exercituum duces, satrapae, tyranni? Non omnia pulvis? Non omnia favillae? Non in paucis ossibus eorum vitae memoria est? Respice sepulcra, et vide quis servus, quis dominus, quis pauper, quis dives. Discerne, si potes, vinctum a rege, fortem a debili, pulchrum a deformi. Memor itaque naturae, non extollaris aliquando. Memor autem eris si te ipsum respexeris».* Como se ve, no es posible especificar el menor contacto preciso con los versos de Manrique.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gra a su estudio no menos de veintisiete obras, mientras sus Homilías son modelo para el siglo áureo de la oratoria sagrada española y francesa. Con él Lope compara a fray Hortensio Paravicino en la *Egloga* compuesta a su muerte: «Aquel nuevo africano, / Crisóstomo español con labios de oro»; en la epístola en que narra la profesión de su hija Marcela: «El dulce Hortensio, Hortensio peregrino, / elocuente Crisóstomo segundo»; en la epístola a Francisco de Rioja: «Hortensio celestial, a quien Zoílo / respeta el dulce, el casto, el alto ingenio, / Crisóstomo español...»; y cfr. el soneto «Cuéntame, Lidia, que la reina Helena», titulado «Imitación de San Juan Crisóstomo». No tiene, pues, nada de anómalo que algunas obras de San Juan Crisóstomo hayan figurado entre los conocimientos literarios de Jorge Manrique, como por cierto figuran en la biblioteca de su pariente, el marqués de Santillana (13). El pasaje de que deriva la copla «Si fuesse en nuestro poder...» se lee en el *Discurso parenético*

(13) Mario Schiff, *La bibliothèque du marquis de Santillane*, Paris, 1905, pp. 49 y ss. El Marqués poseía cuatro manuscritos con obras diversas de San Juan Crisóstomo vertidas al latín. Los manuscritos que Schiff llama B y C contienen cada cual el *Discurso parenético o exhortación a Teodoro* en la traducción de Ambrosio Traversari. Las referencias a san Juan Crisóstomo son bastante frecuentes en la literatura española anterior y contemporánea a Jorge Manrique. Entre las muchas obras que lo mencionan o citan pasajes de sus escritos merecen recordarse los citados *Proverbis de Guillén de Cervera*, 663; los *Castigos e documentos del rey don Sancho*, 54; las *Consolaciones de la vida humana* del antipapa aragonés Benedicto de Luna, libros 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13 y 15; la *Requiesta fecha al magnifico marqués de Santyllana* de Fernán Perez de Guzmán (*Cancionero...*, de Foulché-Delbosc, núm. 283, página 680*b*); el *Llibre de les dones* de Jaime Roig, III, 2; el escrito anónimo *Castigos y dotrinas que un sabio dana a sus hijas* (*Bibliofilos españoles*, t. XVII, pp. 272, 273), y dos obras juveniles de Mosén Diego de Valera, *El espejo de verdadera nobleza* y la *Exhortación de la paz*, según anota Juan de M. Carriazo en su edición de la *Crónica de los Reyes Católicos* de este mismo autor (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1927, pp. LXXXII y LXXXVI).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

o exhortación a Teodoro, I, la obra más juvenil que se conserva de su autor, dirigida a su compañero en el estudio de la retórica, Teodoro (probablemente el que fue después obispo de Mopsuestia), a quien el santo había persuadido a abrazar la vida ascética, pero que luego había recaído en el amor del mundo. Arguye San Juan que Dios negó al hombre el poder de hermosear el cuerpo, mientras le otorgó el de perfeccionar el alma, previniendo que, de lo contrario, consumiría todos sus esfuerzos en embellecer la parte menos valiosa (XIII, 20):

> Como Nuestro Señor es bondadoso, honró al género humano con este especial beneficio; entregó a la fatalidad natural las cosas de menor cuantía, que no tienen gran importancia para nosotros, y cuyo resultado es indiferente, pero nos hizo artífices de las cosas verdaderamente hermosas. Pues si nos hubiera hecho dueños de la belleza corporal, habríamos concebido una superflua preocupación, y perderíamos todo el tiempo en cosas de ningún provecho, descuidando en gran manera el alma. Si ahora que no está en nosotros este poder, todo lo hacemos, todo lo intentamos, nos entregamos a los afeites, y ya que con la verdad no podemos alcanzar tal belleza la procuramos engañosamente con colores y tintes, con componernos el pelo y la ropa, con pintarnos los ojos y con otros muchos artificios, *¿qué tiempo dedicaríamos al alma y a los cuidados graves si pudiéramos tornar el cuerpo en verdadera hermosura? Quizá no tendríamos ningún otro trabajo si ese trabajo fuese nuestro, y gastaríamos todo el tiempo en adornar con mil adornos a la esclava, dejando siempre a su señora yacer, más que cualquier esclava, en la fealdad y el abandono.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aun cuando las frases latinas copiadas por Luis Pérez y por Menéndez y Pelayo no pertenecieran a una versión libre (desfigurada además por las omisiones) del *Discurso parenético*, sino a alguna otra obra distinta, la fuente primera de Manrique es sin duda este pasaje de San Juan Crisóstomo que une al agudo concepto del embellecimiento de cuerpo y alma, el contraste tradicional entre esclava y señora, e insinúa ya el escándalo del moralista ante la pecaminosa inversión de valores que operaría el hombre si no hubiera mediado la prudencia divina. Y que la citada obra de San Juan Crisóstomo no fue lectura recóndita en España, por lo menos desde principios del siglo XV, lo prueba el siguiente pasaje de las *Consolaciones de la vida humana* del Antipapa Luna *(Escritores anteriores al siglo XV, Bib. Aut. Esp.*, libro quinceno, p. 599*a*): «Hombre, ¿por qué tienes tanto cuidado de tu cuerpo? ¿Non sabes que el que da vicios a su siervo, después lo falla rebelde? Ciertamente el ánima es señora a la imagen de Dios criada, e del muy alto Rey fija, e el cuerpo es siervo e cativo. Et por ende el ánima non debe a su siervo dar muchos deleites, nin lo debe en tal manera enriquecer que ella quede desnuda e ante Dios confusa; e por ende gócese el ánima si privó al cuerpo de los sus bienes, e en sí acresciente virtudes.»

Otras versiones libres, que no sugieren la dependencia de las *Coplas*, se hallan, por ejemplo, en Juan Alvarez Gato:

> Por her la cara hermosa
> tornar ell ánima fea.
>
> (Núm. 102, *Cancionero...*, de Foulché-Delbosc, t. I.)

Y en Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, I, 7 y 10: «I que si tienen una fealdad natural en el rostro o en otra parte procuran disimularla y la

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

encubren con afeites i con aderezos galanos; i sus pecados, que es la fealdad verdadera, essos descubran i los apregonen?... Esta santa y hermosísima Reina más quería agradar a Dios que a los hombres: i más se preciaba de buena que de galana; y más que quería adornar el alma que afeitar el cuerpo.»

Por lo demás, si de las infinitas obras edificantes inspiradas en San Juan Crisóstomo alguna tuvo presente Jorge Manrique, todo parece señalar cierto escrito doctrinal de vasta y no inmerecida fortuna, la *Epistola paraenetica ad Valerianum cognatum de contemptu mundi et saecularis philosophiae,* compuesta en 432 por San Euquerio, obispo de Lyon. Muestra de la estima de que gozó esta carta es la imitación de Boecio (*Consolación de la filosofía,* II, prosas 4, 5 y 6), las continuas reimpresiones desde la edición príncipe de Basilea, 1520, debida al Beato Renano, como también el entusiasta elogio de Erasmo que la había leído de mozo y la publicó luego con anotaciones. El pasaje de la *Carta* de San Euquerio que corresponde a la copla «Si fuesse en nuestro poder...», dice así en la traducción de fray Juan de la Cruz (14):

---

(14) A continuación del segundo libro de la *Guia de pecadores* de fray Luis de Granada se lee el siguiente aviso: «Al cristiano lector: Quise, amigo lector, que esta carta del santo obispo Eucherio, discípulo de Sant Augustín, se añadiese a esta nuestra *Guía,* porque trata del mesmo argumento della, que es del menosprecio del mundo y amor de la virtud. Y no sólo por esta causa, sino también por haberme esta escriptura sumamente contentado. En la cual hallará el discreto lector tanta gravedad de sentencias, tanta agudeza de razones, tanta elegancia en el estilo y, sobre todo, tanto espíritu y eficacia en persuadir lo que pretende, que no deja al entendimiento humano cosa con que se pueda excusar de la fuerza de sus persuasiones. De donde le acaescerá lo que a mí ha acaescido: que por muchas veces que lea esta escriptura, nunca me cansa ni causa hastío... Y porque no quiero para mí la gloria desta translación (que es muy elegante), el intérprete fue el R. P. fray Joan de la Cruz, que es en gloria; el cual para esto tenía especial gracia, como se ve por otras translaciones suyas.» Pese a esta advertencia, la versión se atribuyó a fray Luis, como puede verse por

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> ¡Oh cuánto tiempo y trabajo emplean los mortales en curar sus cuerpos y conservar su salud! ¿Y por ventura su ánima no meresce ser curada? Si tantas y tan diversas cosas se gastan en servicio de la carne, no es lícito que el ánima esté arrinconada y despreciada en sus necesidades, y que sola ella sea desterrada de sus propias riquezas. Mas antes, si para el regalo del cuerpo somos muy largos, proveamos a nuestra ánima con más alegre liberalidad. Porque si sabiamente llamaron algunos a nuestra carne sierva y al ánima señora, no habemos de ser tan mal mirados que honremos a la esclava y a su señora despreciemos (15).

La relación entre estas reflexiones y la copla queda afianzada por el evidente paralelismo de plan, que constituye un testimonio de parentesco particularmente importante en composiciones de este género, en las que la materia conceptual no pasa de ser acopio de viejos y difundidos lugares comunes. En efecto, en el párrafo señalado, San Euquerio enuncia desengañadamente las «dos cosas... principales que sostienen a los hombres en el amor del siglo», riquezas y honores; y luego, en exposición detallada, deplora las mal-

---

la siguiente noticia sobre una traducción italiana de la *Carta*, que se halla en la introducción a las obras de San Euquerio en la *Patrologia latina* de Migne, t. L: «1906. *In Venetia. Lettera di Eucherio, santo vescovo di Lione, ..., tradotta dallo Spagnolo* (Ludovici Granatensis) *in italiano, da Gio. Giolito.*»

(15) *Multus corpori curationum usus impenditur, multum huic operae in spem medelae datur. Numquid medicinam anima non meretur? Et si varia corpori auxilia studio tuendae sanitatis adhibentur, fas non est tamen animam velut exclusam jacere, et quasi neglectam morbis suis intabescere, atque unam a propriis remediis exsulare, immo vero plurima animae conferenda sunt, si corpori tanta praestantur. Nam si recte quidam carnem hanc famulam, animam vero dominam esse dixerunt, non oportet posteriore loco nos dominam ponere, ac famulam iniquo jure praeferre.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dades que provocan las riquezas, lo peligroso e inseguro de su posesión:

> ¿Qué son las riquezas sino prenda para recebir injurias? ¿Por ventura no están llamando los grandes tesoros a los robadores y homicidas, convidándolos con el premio de su osadía? ¿Por ventura no amenazan a sus señores despriváns y destierros? (16).

Y luego, con giro concesivo:

> Pero disimulemos que esto pueda acaescer. Acabada la vida del hombre, ¿qué prestarán las riquezas? ¿A dónde irán? Que ciertos somos que no caminarán con sus amadores (17).

En idéntico orden medita Jorge Manrique:

> Ved de quán poco valor
> son las cosas tras que andamos
> y corremos.
> que, en este mundo traydor,
> avn primero que muramos
> las perdemos.

A continuación de una copla sobre el tema de lo pasajero de la fuerza y belleza físicas («Dezidme, la fermosura...»), también Manrique trata en detalle de la vanidad de honores y riquezas; como San Euquerio, señala primero su instabilidad:

---

(16) *Numquidnam non opes istae quaedam materia contumeliarum sunt? Unde etiam quidam nostrorum ait: «Quid enim aliud sunt divitiae nisi pignora injuriae?» Numquid non, velut exposita improbis praemia, factiosorum oculos animosque provocant, proscriptionesque ipsas quodam modo ostentant et invitant?*

(17) *Sed fac ut ista non accidant, numquid quo post nos errantes, fugientesque commigrent, certi esse possemus?*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Los estados y riqueza,
que nos dexan a desora,
¿quién lo duda?
No les pidamos firmeza,
pues que son de vna señora
que se muda,

para insistir en su escaso valor, aun cuando perduren durante toda la vida:

Pero digo que aconpañen
y lleguen hasta la huessa
con su dueño.

Como fuente de estos versos se suele admitir el de Boecio:

defunctumque leves non comitantur opes,

último del breve metro III, 3:

Quamvis fluente dives auri gurgite
non expleturas cogat avarus opes
oneretque bacis colla rubri litoris
ruraque centeno scindat opima bove
nec cura mordax deseret superstitem,
defunctumque leves non comitantur opes.

Como se ve, ni el pensamiento general ni la estructura sintáctica de estos versos presentan nada de común con los de Manrique. No obstante, no hay para qué negar la posibilidad de algún eco lejano de *defunctumque leves non comitantur opes:* poesías como las de Manrique no elaboran lecturas, sino recuerdos de lecturas, asimiladas y transformadas ya en el propio pensamiento del artista (18).

(18) Más aún: creo que a los pasajes de Boecio señalados por Luis Pérez por su semejanza con las *Coplas* puede agregarse otro

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nuevas y elocuentes coincidencias aparecen en las consideraciones que el santo y el poeta dedican a los honores mundanos.

---

que, justamente, se halla en la *Consolación* no lejos de la serie de imitaciones de San Euquerio (II, prosa 4), y precediendo a las consideraciones detalladas sobre riquezas (II, prosa 5) y honores (II, prosa 6):

> *Huic census exuberat, sed est pudori degener sanguis; hunc nobilitas notum facit, sed angustia rei familiaris inclusus esse mallet ignotus,*

probable original de

> Vnos, por poco valer,
> por quán baxos y abatidos
> que los tienen!
> y otros, por no tener,
> con oficios no deuidos
> se mantienen.

Asimismo, la mención de Régulo al final de los pasajes en que Boecio se ha inspirado en San Euquerio (II, prosa 6), es un argumento más contra la corrección adoptada por los editores modernos

> Marco Tulio en la verdad
> que prometía,

donde el texto antiguo, anterior a las reediciones del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, dice: «Marco Atilio». Aplicada al orador, la alusión dista de ser precisa. Jorge Manrique, sencillamente, compara la firmeza de su padre en sostener la palabra empeñada («la verdad», acepción corriente en la época) con la del famoso caudillo romano de la primera guerra púnica que, hecho prisionero, y enviado a Roma bajo promesa de retorno para proponer su canje por cierto número de cautivos cartagineses, disuadió al Senado de su rescate y, fiel a lo convenido, volvió al suplicio que le aguardaba en Cartago. La conducta de Régulo, exaltada en obras tan leídas en la Edad Media como el tratado *De officiis*, I, 13 y sobre todo, III, 26-27, *De finibus bonorum et malorum*, II, 20, de Cicerón, y el *De providentia*, 3, de Séneca, y las misceláneas de Valerio Máximo, I, I, y Aulo Gelio, VII, 4 —para no citar la lírica de Horacio, III, 5—, es ejemplo repetido hasta la saciedad en la literatura doctrinal de los siglos XV y XVI. Entre otros muchos autores lo trae Clemente Sánchez de Vercial en su *Libro de los exem-*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Con frase interjectiva lamentan ambos su inconstancia y fugacidad:

---

plos, CCCXXI, de principios del siglo XV, y el marqués de Santillana en el capítulo IX de los *Proverbios*, titulado *De verdad* (copla 70):

> Marco Atilio non dubdando
> que muriesse,
> si a Cartágine volviesse,
> observando
> la *verdad*, non dilatando
> se volvió,
> onde luego padesçió
> retornando.

Su secretario Diego de Burgos en el poema titulado *Triunfo del Marqués*, pone en boca de «Actilio Régulo» el elogio de la lealtad de su patrono:

> Templo escogido de santa *verdad*...,
> fe no corrupta do fue prometida,
> quien dello quisiere auer los testigos
> pregunte y demande a sus enemigos,
> verá cómo a ellos fue mantenida.

En *Los diez mandamientos de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, es Régulo el ejemplo que ilustra el sexto mandamiento, «Siempre serás verdadero»:

> Antes quiso fenescer
> Régulo, cónsul romano,
> en poder dell africano,
> que la verdad fallescer.

Gómez Manrique, a quien tanto deben las *Coplas* de su sobrino, recuerda la muerte de Régulo en cautiverio, en la continuación de las coplas de Juan de Mena *Contra los pecados mortales*, y los tormentos que le infligieron los cartagineses en el *Planto de las virtudes e poesía por el marqués de Santillana*. Don Alvaro de Luna, en el *Libro de las virtuosas e claras mujeres*, III, cap. 48, interroga:

> ¿Qué diré de Marco Régulo, que fue embiado a Roma para trocar los catiuos, e más quiso volberse a los enemigos que quebrantar la fée?

En el siglo siguiente, cuando en el *Diálogo* de Alfonso de Valdés Mercurio cuenta que Carlos V ha invitado a Francisco I a volver a su prisión de Madrid, pues confesó no poder cumplir las condiciones estipuladas, su interlocutor Carón comenta:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Y (si más quieres que te diga) sean las honras cuáles el mundo las juzga; ¡cuán ligeramente vuelan, cuán presto desaparecen! (19).

Rasgo común es también el deplorar la condición de los reyes, y el subrayar el profundo olvido en que han caído su gloria y su pompa:

Vimos reyes gloriosos, cuyo imperio de muchos era temido, cuyas púrpuras resplandescían con piedras preciosas, cuyas ricas diademas hermoseaban flores y ramos de oro labrados, cuyos reales palacios adornaban sumptuosas tapicerías, y los costosos enmaderamientos, artesones dorados;... Vemos agora que aquel su faustoso orgullo en ninguna parte se halla, y sus inestimables pesos de oro se hundieron con sus señores. En nuestros tiempos son fábula las his-

---

¡Qué Marco Régulo o qué Rey Joan de Francia para hazer una cosa como essa!

Lo mismo fray Luis de Granada en la *Introducción del símbolo de la fe*, parte III, tratado III, diálogo IV:

¿Cuán celebrada y predicada es la muerte de Marco Atilio Régulo? El cual ni por temor de la muerte dejó de aconsejar lo que convenía al bien de su patria, y por guardar la fe y palabra que tenía dada, volvió a Cartago, donde por el consejo que había dado contra ella, fue atormentado con muchas maneras de tormentos.

Y el sabroso predicador fray Alonso de Cabrera, en las *Consideraciones del sábado después del domingo cuarto de Cuaresma*, V, narra muy por extenso la historia de Régulo, nombrando como fuentes a Valerio Máximo y a San Agustín.

(19) *Atque haec ipsa (utcumque se habent), quam transvolantia, quam caduca sunt!*

Pues la sangre de los godos,
y el linage y la nobleza
tan crescida,
¡por quántas vías y modos
se sume su grand alteza
en esta vida!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

torias de muchos ínclitos reinos. Todas aquellas cosas que entonces se tenían por grandes, ya agora son vueltas en nada... (20).

Con idéntico sentido de lo pintoresco insiste Jorge Manrique en el esplendor externo de los reyes y grandes del ayer, rasgo no muy frecuente en las innumerables composiciones medievales del género *Ubi sunt?* Así, lo que recuerda de

> Essos reyes poderosos
> que vemos por escrituras
> ya passadas,

son los

> paramentos, bordaduras
> y cimeras...,
> aquellas ropas chapadas
> que traýan...
> los edificios reales
> llenos de oro...,

toda la gracia y brillo pasajero que hace más dolorosa su desaparición:

---

(20) *Reges ipsi magno sublimes imperio, gemmisque fulserunt horum tegmina; mirum dictu, texti irradiabant metallis, diadema distinctis intermicabat arboribus, splendebat instructa palatinis aula cultibus, auratisque trabibus tecta rutilabant; ... Ecce eorum ille ambitus nusquam est, affluentisimae quoque opes abierunt, transierunt ipsi, tantorum opum domini. Recentium inclytorum regnorum apud nos jam quaedam fabula est. Omnia illa, quae hic erant magna, modo jam nulla sunt.* Fray Juan de la Cruz omite en su traducción el adjetivo *recentium:* «las historias de muchos ínclitos reinos *recientes*». Adjetivo valioso ya que, como se ha observado repetidamente, lo usual en el esquema *Ubi sunt?* es la enumeración de celebridades pertenecientes a época remota. Sin duda no es el menor acierto de Jorge Manrique el haber dejado a los romanos y a los troyanos para acudir a sus propias memorias, a las nieves del año pasado.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vengamos a lo de ayer
que tan bien es oluidado
como aquello.

El orden de los pasajes analizados de la *Carta* de San Euquerio puede contribuir a fijar el orden de las *Coplas*, que, como es sabido, difiere en las dos ediciones modernas más importantes: Foulché-Delbosc se atiene a la sucesión seguida en la *Glosa* de Diego Barahona, 1512, mientras Cortina sigue la del *Cancionero* de Ramón de Llabía (Zaragoza, 1490?). Sin pretender fijar como norma un orden determinado por asociaciones rigurosamente graduadas, no puede menos de observarse, sin embargo, que en el texto del *Cancionero* de Llabía, la copla «Si fuesse en nuestro poder...» no presenta la menor conexión con la que le precede («Los plazeres y dulçores...») ni con nada de lo que le sigue («Essos reyes poderosos...»), que es la revista de las grandezas desvanecidas. Por el contrario, en el orden de la *Glosa* de Barahona, la copla es como instancia concreta de las dos anteriores («Este mundo es el camino...», «Este mundo bueno fue...»), que también contraponen lo espiritual a lo terreno, y conduce naturalmente a la copla que sigue («Ved de quán poco valor...»). Y este último orden corresponde cabalmente al de la *Carta*, en la cual el pasaje que opone la carne cautiva al alma señora se encuentra al principio, y los que departen de la vanidad de riquezas y honores vienen a continuación, luego de edificantes exhortaciones.

Podrían señalarse también varias coincidencias menores entre la *Carta* de San Euquerio y las *Coplas*, tales como la reelaboración libre, en las dos obras, de la imagen del *Eclesiastés*, I, 7, que compara la sucesión de las generaciones humanas con las aguas que se vierten en el mar. Así también el poeta opone en una copla la vida temporal y la eterna y pinta en la

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

siguiente, con sus predilectas imágenes de guerra, las delicias engañosas

> desta vida trabajada
> que tenemos.

San Euquerio, tras un largo razonamiento sobre la brevedad de esta vida, concluye que por eso se ha de atender más a la otra, que es la duradera, y refuerza su pensamiento señalando que la vida humana, aun en su corto espacio, «es llena de trabajos» *(plena laboris)* y de dolores, no sólo fatales, «mas de otros muchos que desastradamente acaescen» (*accidentium jactatur injuriis):* llena, pues, en palabras de Manrique, de los

> casos desastrados
> que acaescen.

No creo aventurado, por consiguiente, señalar los pasajes transcritos del *Discurso parenético* de San Juan Crisóstomo y de la *Carta* de San Euquerio como fuentes, entre otras muchas, de las *Coplas* de Jorge Manrique, esto es, como dos de las obras que el poeta conoció y algunos de cuyos conceptos, de muy antigua filiación, transfigurados en la alquimia de su genio, pasaron a aquella creación poética suya que como pensamiento llega a la raíz moral del alma humana, y como expresión ase la esencia definitiva de la lengua española.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

LA DAMA COMO OBRA MAESTRA DE DIOS

Esbozo de un estudio de topología histórica y estructural

A la memoria de Lidia Peradotto.

[En 1954, María Rosa Lida de Malkiel trajo de su viaje de magisterio e investigación en Harvard y Wisconsin un trabajo de tema y sesgo originales que la inquietaba y entusiasmaba mucho. Me costó cierto esfuerzo persuadirla a no dejarse arrebatar por sus nuevos hallazgos y llevar a cabo con toda tranquilidad su última revisión del gran libro sobre *La Celestina*, tarea a la que en efecto se dedicó entre 1955 y 1959*. Terminado ese proyecto monumental y concluidos el año de *visiting professorship* en Urbana, así como el semestre de enseñanza casi triun-

* Desde luego, hay un enlace genético entre los dos proyectos. Raimundo Lida, con quien su hermana conversó brevemente de este trabajo hace veinte años, recuerda que el estudio de *La dama* surgió del de las frases iniciales de la *Tragicomedia:* «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios... En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase...». La propia María Rosa resume así su tema en *La originalidad artística de «La Celestina»*, 2.ª ed., Buenos Aires, 1970, p. 368: «... el motivo, caro a la poesía medieval, latina y romance, de la amada como obra maestra de Dios y la Naturaleza.» Aprovecho esta ocasión para agradecer a mi cuñado varios consejos muy valiosos. También debo una aclaración importante al profesor Edward M. Wilson y numerosos favores excepcionales a la pericia del doctor Charles B. Faulhaber; el doctor Arthur L. Askins identificó una fuente difícil de rastrear; el profesor Aldo D. Scaglione controló el material italiano.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fal en la Universidad de Buenos Aires, la autora pensaba volver a este artículo interrumpido y, a lo mejor, transformarlo en un libro, cuando la hirió con fuerza implacable la enfermedad que puso fin a todas sus actividades mientras María Rosa estaba en pleno auge. En su inolvidable carta de despedida a Ramón Menéndez Pidal colocó este proyecto entre los tres que más lamentaba no haber logrado concluir. Comentando aquella carta (*RPh*, XVII, 7) —desde luego, sin conocer el manuscrito en cuestión—, el maestro de Madrid declaró: «*La dama como obra maestra de Dios* ofrecerá muy nuevos aspectos, ya que la atención de María Rosa Lida hacia la mujer en la literatura actuó principalmente en sus primeros tiempos, los clasicistas, cuando se fijó sólo en figuras femeninas de la Antigüedad: Helena, Safo, Dido.» Luego don Ramón dio el sello de su aprobación explícita a las tentativas de reconstrucción (p. 8), recomendando se dispusiesen «para la imprenta estos estudios, que, aunque no hayan recibido la definitiva y hábil estructuración que la ilustre autora daba a sus escritos, tendrán siempre singular valor».

Al organizar el archivo de mi esposa en 1973, di en un cajón de su escritorio con un cuaderno —sin rótulo, fecha, ni indicación alguna— que contenía el borrador de la *Dama* (presumiblemente, el segundo esbozo) y unos cincuenta pliegos, recortes y fichas con toda clase de observaciones sueltas, pasajes extraídos de sus lecturas (en parte, posteriores) y otros materiales no asimilados a la última redacción preliminar que ha sobrevivido. Este descubrimiento —a decir verdad, lamentablemente tardío— comprobó, pero sólo en parte, el diagnóstico de Menéndez Pidal. Porque si en ciertos respectos (evocación del retrato literario de la mujer, insistencia en la topología) la *Dama* enlaza, en efecto, con *Dido y su defensa* y algunos otros trabajos juveniles de la autora, se aleja radicalmente no sólo de aquellos tanteos, sino de todo el resto de la obra de María Rosa. En lo metodológico representa la promesa de lo más adelantado y, quizá, lo más atrevido de cuanto jamás se proponía escribir; y aun en lo que atañe al material subordina, que yo sepa, por primera y única vez el rastreo de fuentes españolas (prerre-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nacentistas, renacentistas y barrocas) a un examen esmerado y casi prolijo de textos franceses, provenzales e italianos —sin excluir siquiera la literatura inglesa, desde Shakespeare a través de Donne hasta Dryden—. Me gustaría detenerme un rato en estos dos inesperados aspectos del trabajo, ya que ellos justifican más que cualquier otro rasgo la penosa labor de reconstrucción y publicación póstuma.

María Rosa Lida estableció su reputación de distinguida erudita literaria a base de un juego sin par de talentos e inclinaciones: una asiduidad ejemplar, una memoria prodigiosa, una notable sensibilidad estética y humana, una intuición histórica muy activa y la capacidad de expresarse con amenidad y, ante todo, con el imprescindible rigor. Nadie le ha negado estas cualidades, pero llamaba la atención su apego a la «materia prima» de su disciplina, es decir, a los pasajes característicos de los textos dados, en merma de la teoría del análisis literario, que tanto suele entusiasmar (y a veces embriagar) a los jóvenes. Dada la relativa escasez de sus declaraciones sobre las tendencias de la crítica moderna y dada, por añadidura, la severidad de sus reacciones a algunos tanteos experimentales, es justo reconocer que la autora podía dar cierta impresión de conservadurismo. Ella misma tenía clara conciencia de tal peligro; pero, aun distanciándose de las exageraciones y puerilidades de ciertos secuaces de la modernidad *à outrance*, reconocía la perfecta legitimidad de lo abstracto en el análisis literario. La fórmula a la que aspiraba era una feliz y armoniosa conciliación de lo concreto, tan esencial en los estudios históricos (máxime si atañen al arte o al pensamiento), con lo abstracto, que garantiza la nitidez en la delineación de las categorías con que trabaja cada especialista. De ahí el interés latente de la autora por el estructuralismo y la tipología, ante todo, como complementos y correctivos de la reconstrucción histórica de carácter detallista. (Sospecho que su variedad predilecta de estructuralismo no se remontaba ni a la lingüística saussureana ni menos al formalismo ruso o al posterior estructuralismo francés en materia literaria, sino más bien al análisis folklórico, como

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fórmulas, sino por épocas, países, escuelas de pensamiento y preferencias estilísticas.

Repito que la segunda gran novedad del trabajo es la atrevida perspectiva casi panrománica en que vislumbra la autora el desarrollo que tanto la apasiona. Claro que no faltan en los trabajos anteriores de María Rosa alusiones a Dante, a la antigua literatura catalana, a alguno que otro trovador provenzal o a Camões; inclusive Chaucer y Lydgate figuran ocasionalmente en sus escritos de los años cuarenta. Pero hasta entonces se trataba siempre de preludios o modelos o eslabones entre la tradición grecolatina y el tratamiento de temas o asuntos clásicos en los antiguos textos españoles. Esta vez se ha producido un trastrueque radical: un autor como Chrétien de Troyes, varios trovadores occitánicos (Bernart de Ventadorn, Peire Vidal) y un desfile de las cumbres de la literatura italiana —desde los *stilnovisti* hasta Miguel Angel y Bembo— ocupan el foco de la investigación, mientras los escritores españoles, desde Berceo a través de Boscán y Herrera hasta Juan Valera (a quien la autora admiraba tanto por su finura humanística) y Galdós, aparecen en el papel relativamente humilde de meros imitadores y adaptadores, ni siquiera siempre muy hábiles. Es particularmente notable el homenaje que rinde la autora —muy porteña en esa actitud— al genio artístico de Italia, y condice felizmente con la emocionante dedicatoria a su profesora favorita, de abolengo genovés («Quien la conoció no puede imaginar de otro modo la belleza y nobleza de Victoria Colonna»).

Quedan por aclarar algunas dudas y por justificar ciertas decisiones. En cuanto al comienzo del título, el manuscrito muestra huellas de largo titubeo entre «dama», «hermosa» y «amada»; no hay vacilación sobre el resto del título («como obra de Dios»), pero en el texto asoman variantes como «obra excelsa» y «obra exquisita». Además figura en ciertas papeletas sueltas, como nombre de código, «La dama sintética», que en cierto momento quizá fue el título provisional del proyecto; a pesar de la coincidencia, parece que la autora no se acordó del artículo de Alexander H. Schutz publicado en uno de los pri-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

el que ha seguido practicando con tanto éxito Stith Thompson.) Sea como fuere, el examen de la *Dama* muestra por primera vez cómo ella se figuraba la coexistencia y el engranaje de estos dos modos de encarar la realidad: el tradicional o histórico y el innovador o estructural-tipológico. Particularmente dignos de atención y de aplauso me parecen los reparos que pone a la doctrina de E. R. Curtius (y que ahora, para mayor relieve, figuran en un Excursus, mientras en el manuscrito quedaban a medias escondidos en una nota excesivamente larga). Conviene fijarse en que esta crítica de Curtius, que corresponde al año 1954, es la tercera y última que dirigió la autora al ilustre romanista de Bonn. Ya en 1939, apenas comenzada su propia carrera de investigadora, reseñó en la *RFH* el sensacional artículo de su contrincante «Zur Literarästhetik des Mittelalters», y a los pocos meses se ocupó en la misma revista de otro opúsculo, de orientación medievalista, «Scherz und Ernst in mittelalterlicher Dichtung». Pasada una década, reservó un año entero de su vida para un examen pormenorizado y, a la vez, de miras muy amplias (en *RPh*, V, 99-131) del «magnum opus» de Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. El tercer ataque —mejor dicho, la tercera tentativa de una toma de posición (o, como dicen los alemanes, una «Auseinandersetzung»)— es el que ofrecemos hoy como apéndice al artículo recién descifrado y transcrito. El reproche que le dirige en esta ocasión es el de haber descuidado un deslinde riguroso y orientado hacia subdivisiones discretas. Nótese que el artículo está dedicado a la memoria de la predilecta profesora de María Rosa en el Liceo y en la Facultad, Lidia Peradotto, que regía la cátedra de lógica y psicología, brillante, ante todo, en aquélla (si no me engaño, introdujo el estudio de la lógica simbólica en Buenos Aires, allá por 1930). La lección metodológica que se puede extraer de la *Dama* es que el análisis de tipo estructural —el escueto inventario, con unos pocos ejemplos a título de documentación, de las variaciones u orquestaciones sobre el tema principal anunciado en el título del artículo— no exime al investigador de la necesidad de pesquisas en clave tradicional, que agrupan el material no por

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

meros números de nuestra revista («Ronsard's *Amours* XXXII and the Tradition of the Synthetic Lady», I, 125-135). Terminé por elegir la forma que la propia María Rosa Lida de Malkiel empleó en 1962, una semana antes de su muerte, en su aludida carta a Menéndez Pidal. El manuscrito carece de subtítulo; me pareció útil suplir esta laguna, porque de otro modo no se reconocería en seguida lo original del planteo. Ya queda explicada la operación que nos permitió dar cierta autonomía al Excursus.

¿Cómo pensaba pulir y elaborar este esbozo María Rosa Lida de Malkiel? En su borrador recurrió a una especie de curioso diálogo consigo misma, y sus acotaciones permiten atisbar sus escrúpulos y aprensiones y adivinar los remedios en que soñaba. Varias veces se lee al margen o entre paréntesis: «Mucho ojo; verificar», o: «no lo entiendo bien», o: «ver la edición más moderna de X», o: «releer Y». Pero contaba no sólo con agregados y hallazgos de último minuto, sino también con sacrificios del material ya acumulado, por amor al equilibrio y a la economía. Así, declara en una nota escrita en letra particularmente clara: «Hay que releer todo muy cuidadosamente para bibliografía (modo de citar), cronología dentro de cada apartado. Probablemente reordenar: revisar la asociación (sucesión) de las categorías y trasladar algún ejemplo a la categoría más pertinente. Reducir ejemplos franceses.»

No me pareció justificado intervenir en tal escala. Revisé varias citas, ante todo, las que me parecían dudosas; eliminé algunos evidentes descuidos de redacción, siguiendo la norma que presidió a la labor de elaboración de la propia autora, y trasladé, sin titubear, todo exceso de documentación a las notas, con la inevitable consecuencia de que el número de éstas creció de 24 a 87. Además, establecí la categoría de notas auxiliares o exegéticas para absorber lo que de otro modo se hubiera mudado en desperdicio: notas que la autora tomaba a vuelo de pluma, en fichas sueltas, escribiéndolas con varias abreviaturas y siglas personalísimas ora en los márgenes del cuaderno, ora en pedacitos sueltos de papel (véanse los dos apéndices).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

El manuscrito no está fechado. Pero como el cuaderno en que se ha conservado servía también de carpeta para las notas y, ante todo, para la correspondencia de la autora, se puede afirmar, a base de tales materiales que, ya desde principios de 1953, estando domiciliada en Berkeley, María Rosa preparaba el terreno para una monografía sobre «la dama sintética» (una poesía jocosamente sacroprofana que dirigió a sus sobrinas porteñas el día 18 de febrero de 1953 contiene los versos: «De su ciencia y poder sois alta muestra; / en vós solas reunió cuanto ha esparcido / en las demás...»); y que esta investigación asumió su forma definitiva durante el semestre que pasó en Cambridge, Mass. —período de trabajo muy fecundo que abarca el final del año 1954 y las primeras semanas de 1955; varias fichas muestran el marbete de Harvard, y unos pocos libros que ella aprovechó en gran escala—, por ejemplo, el de H. Gelzer sobre el concepto medieval de la Naturaleza —figuran entre los tesoros de la Widener Library, mientras faltan en la Biblioteca Universitaria de Berkeley y, según me consta, en la biblioteca particular de la autora—. Es de presumir que precisamente en Harvard un proyecto de carácter convencional —quizá parecido a otra monografía de la autora que pertenece al mismo período, *La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas*— se metamorfoseó en un brillante estudio semiexperimental, semierudito. Por otro lado, no descarto la posibilidad de que la Tercera parte del artículo representa el núcleo irreductible, ya que precisamente en ella asoma «el concepto de que Dios o la Naturaleza han reunido en la hermosa gracias dispersas en el resto de las mujeres». De ser así, las Partes I y II representan una elaboración, mientras la Cuarta parte, sobre el platonismo, es mera superestructura.

De agregarse a estos límites fijos de dos años de labor sumamente concentrada otro período de siete años y medio (1955-62), en que la autora matizó constantemente su exposición y coleccionó un sinnúmero de ejemplos en apoyo de su clasificación y del panorama histórico (una de las papeletas sueltas contiene un pasaje extraído de una novela que salió en 1959; el último recorte, de un periódico

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

local de California, lleva la fecha de 1961), se puede afirmar con toda seguridad que la monografía que nos hemos empeñado en sacar del olvido representa el fruto maduro de casi una década de meditación, análisis y lecturas asiduas y excepcionalmente variadas. Aun durante el clímax de Harvard no faltaba toda clase de interrupciones muy seductoras: una invitación tras otra de dar conferencias (Columbia, MLA, Renaissance Society, Vassar College), una romería a Smith College, una oferta muy halagüeña que le vino de Puerto Rico de traducir todas las obras de Sófocles, la revisión de *La Celestina*, etc. Afortunadamente, supo resistir a varias distracciones y logró supeditar otras a sus proyectos centrales.

Aunque, a diferencia de casi todos los demás borradores que dejó la autora, el esbozo que acabamos de reconstruir constituye un todo bien equilibrado y de ninguna manera un fragmento, está muy lejos de agotar el tema. Para no citar más que dos ejemplos: con la misma justificación que la autora alega para incluir en su ámbito a Juan Valera y a Marcel Proust, se podría defender la decisión de examinar la traducción —muy personal— que hizo Rainer Maria Rilke de los sonetos de Miguel Angel o los tanteos de Aleksandr Blok en los umbrales del simbolismo ruso (*Stixi o prekrasnoj dame:* 'Versos sobre la bellísima dama', en clave italianizante, siendo muy digno de observar que en ruso *dama* comparte las elegantes connotaciones cortesanas y ligeramente exóticas de su equivalente español).

Reservo para un porvenir lejano la posibilidad remota, pero siempre grata, de volver a este tema, que casi parece pecar por exceso de amenidad. En la actualidad, mientras sigue tan alto el interés por Bernardo Silvestre, Alán de Lila, Chrétien y los italianos, me parecía lo indicado, por lo urgente, no aplazar más la publicación de estas páginas, que, por otro lado, encierran indudable interés para el futuro biógrafo de la autora y para el historiador de la crítica filológica, como prueba de la capacidad y el irreprimible anhelo de María Rosa de superarse constantemente a sí misma. Y. M.]

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Por muy dispuestos que estemos a admitir la autonomía de arte y de pensamiento, hay muchos casos en que las fronteras no son fáciles de trazar. ¿Por qué, por ejemplo, hallamos «poéticas» o «donosas» antiguas explicaciones filosóficas o científicas que en sus propios tiempos pertenecían tan decididamente al orden cognoscitivo —y no al estético— como las hipótesis de la ciencia y filosofía de nuestros tiempos? Los versos de Robert Burns sobre la creación de la mujer parecen hoy puro donaire (a):

> Auld Nature swears, the lovely dears
> Her noblest work, she classes, O:
> Her prentice han' she try'd on man,
> An' then she made the lasses, O (1).

Pero en la polémica medieval en torno al valor de la mujer, semejante tipo de argumento se esgrime muy en serio; recuérdense los del ms. Gg. 1.1. de Cambridge (en parte repetidos en el poema francés editado por Paul Meyer según copia de mediados del siglo XIII) (2):

> Mulier prefertur viro, scilicet: *Materia:* Quia Adam factus de limo terre, Eva de costa Ade. *Loco*: Quia Adam factus extra paradisum, Eva in paradiso, etc. (3).

---

(1) Cfr. F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares españoles*, Sevilla, 1883, IV, pp. 84 y ss. (núm. 6.203): «Es la mujer conjunto de malo y bueno; / *en su postrera obra* / *Dios echó el resto.* / Nadie le gana / cuando es la mujer buena / ni cuando es mala.»

(2) *Mélanges de poésie française*, IV. *Plaidoyer en faveur des femmes*, en *Rom.*, VI (1877), p. 501.

(3) Algunos de estos argumentos se desarrollan en el fragmento *Ci commence du bounté des femmes*, también conservado en Cambridge en copias del siglo XIII. En el mismo siglo, Guittone d'Arezzo, en su *canzone en defensa de las mujeres* (*Le Rime*, ed. F. Egidi, Bari, 1940, pp. 45 y ss.), exclama: «Chè Deo, / che mosse sé sempre a ragione / *de limo terr*[*a*]*e* l'om fece e formone / e la donna de l'om, sí come pare. / Adonqua è troppo

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Precisamente Juan Rodríguez del Padrón, en su *Triunfo de las donas*, antepone (4) a estos dos argumentos el de Burns, como primera razón en pro de la excelencia femenina (b):

> La primera es por aver seýdo [las mujeres] depués de todas las cosas criadas; commo las criaturas menos nobles ayan seýdo primeramente en el mundo criadas, e las más nobles últimamente, porque las menos pudiesen por (h)orden a las más nobles servir, segund que la materia sin forma primeramente criada sirvió a la criación de los sinples quatro elementos, e los sinples quatro elementos al vapor por (d)ellos conpuesto, e el conpuesto vapor a las vivas plantas, e las vivas plantas a las sentibles bestias, e las sentibles bestias al primero animal

---

piú natoralmente / gentil cosa che l'omo, e meglio nata.» A mediados del siglo XV, Pere Torroella, al retractarse de su sonado «Maldezir de las donas» en su *Razonamiento en defensión de las donas (The Works of P. T., a Catalan Writer of the Fifteenth Century*, ed. P. Bach y Rita, New York, 1930, p. 297): «Aquel justo repartidor de las gracias formó Adam del vil limpio [*sic* por «limo»] de la tierra y Eva de la más nobla parte del hombre; [a] Adam en la vall de [Da]maçeno, a Eva en el terrenal paraýso.» Asimismo, Juan Rodríguez del Padrón, *Tirant lo Blanc*, y Cristóbal de Castillejo *(BAE*, XXXII, 181*b*: *Diálogo que habla de las condiciones de las mujeres)*. Y todavía en 1609 imprime Antonio de Eslava en las *Noches de invierno*, III (ed. L. M. González Palencia, Madrid, 1942, p. 335): «Cosa certísima es ser más noble y perfecta la forma que la materia...; pues si ello es así, y nuestro padre Adán sirvió de materia en la forma de Eva, luego más perfecta fue Eva que Adán.» Véanse además B. MATULKA, *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion*, New York, 1931, p. 117 [y María Rosa LIDA, «Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de buen amor*», en *RFH*, II (1940), 105-150, n. 24; pasaje reimpreso en M. R. L. de M., *Juan Ruiz: Selección del «Libro de buen amor» y estudios críticos*, Buenos Aires, 1973, p. 183].

(4) *Obras*, ed. A. Paz y Mélia, en *Publicaciones de la Soc. de Bibliófilos españoles*, t. XXII, Madrid, 1844, pp. 88 y s.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

razonable, et el primero animal razonable a la muger, después de la qual ninguna cosa a que servir deviese se falla criada...

I

Con lo que es grave razonamiento hasta Juan Rodríguez del Padrón y agudeza en Burns puede compararse un motivo que surge como reflexión teológica, y se repite con distintos matices para alabar la belleza de una mujer como obra admirable de Dios. El cumplido seduce hoy por su anticuado primor, aunque tras ese primor es dable vislumbrar las más hondas respuestas que, en diversos siglos, formuló la humanidad al problema de Dios, el hombre y la Naturaleza.

Nada más natural en toda religión que concibe el universo como creación de su dios que ensalzar a éste por la belleza e inescrutable perfección de sus obras (5); buen testimonio son el Libro de Job y los Salmos. Recuérdense de aquél los capítulos IX, XXVI, XXXVII, la magnífica serie XXXVIII a XLI, puesta en boca de Dios mismo, y, en particular, versículos como II, 10: «El que hace cosas grandes e incomprensibles, y maravillosas sin número», o como XXXVII, 5: «El hace grandes cosas, que nosotros no entendemos.» O bien Salmos tales como el LXXIV, 13-17, en que el poeta subraya cómo, en contraste con los enemigos de su gente, acata las obras de Jehová; como los XXXIII, LXV, CVII, 23-38, CXXXVI y CXLVI, en que exhorta a celebrar a Dios o le rinde gracias por su obra de creador, justiciero

(5) Otro ejemplo: el diálogo *Asclepio*, final (neoplatónico, estoico, oriental, pero ni judío ni cristiano), p. 305 (atribuido a Apuleyo).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

o protector de su pueblo; como el CXLVIII, que invita a toda la creación, desde los ángeles hasta los abismos, a alabar a su Autor; y, sobre todo, el Salmo CIV: «Bendice, alma mía, a Jehová», cántico de gratitud a Dios por el milagro de la creación y de su orden natural (que habían de recrear dos obras maestras de la lírica hispanohebrea: la *Corona real* de Salomón Ibn Gabirol y el *Himno de la creación* de Yehudá ha-Leví). En esta espontánea actitud se encuadra la admiración a una mujer hermosa que se contrapone al ascetismo misógino, por ejemplo, en la siguiente anécdota del *Libro de delicias* que compone en la segunda mitad del siglo XII el judío aragonés Yosef ben Meir ibn Zabara:

> Un día paseaba [Sócrates] con sus discípulos (Gén. III, 8) «al aire de la tarde»; pasó ante ellos una mujer de bella figura, «hermosa de vista» (Gén. XII, 11), y uno de los discípulos se volvió para mirarla. Dijo [el maestro]: «¡Ay de mí! ¿Por qué la miras?» Respondió el discípulo: «No para amarla ni para codiciarla, mas contemplaba en su figura la obra del Creador» (6).

(6) La anécdota concluye: «Dijo [el maestro]: 'Torna lo de adentro fuera y comprenderás su fealdad'.» I. González Llubera, de cuya excelente traducción me sirvo (Barcelona, 1931, p. 40), observa que la anécdota es frecuente en las compilaciones derivadas de la del nestoriano Honein ben Ishac (809-873). Los ejemplos que aduce del *Libro de los buenos proverbios* castellanos y el *Llibre de la Saviesa* catalán omiten cabalmente la defensa de la admiración a la belleza, lo cual induciría a sospechar que Honein —traductor de buen número de obras aristotélicas— se limitó a dar forma dialogada al famoso sofisma de Aristóteles en su perdido protípico contra la belleza física (cfr. W. JAEGER, *Aristotle, Fundamentals of the History of his Development*, Oxford, 1934, p. 99), que el Occidente conoció gracias a otro intérprete del filósofo, Boecio, en su *Consolación*, III, prosa 8 (cfr. B. de Bourgueil, núm. 139, p. 112, v. 83: «... superficies pulchrae mulieris ametur, / intereus vero si vis introspice quae sit, / Pulcher saccus erit distentus stercore multo»): «Y si, como dice Aristóteles, los hombres

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Esa maravilla ingenua se articula en el pensamiento occidental con la concepción providencialista de la Naturaleza compactamente expuesta en el *Timeo*, 28*a* y ss., como obra de un divino Artífice quien, a su vez, no es concepto abstracto, sino figura caracterizada con todo el genio dramático de Platón como el Señor eterno que imprime en el caos su inteligencia y su orden moral. Los estoicos, en parte por su raíz semítica que les impulsa al monoteísmo, desarrollan la concepción de una Naturaleza ordenada por la Providencia en vista de la acción moral del hombre, y la difunden en copiosos escritos de divulgación, a través de la época helenística y romana. Filón de Alejandría, arrimándose más a Platón que a los estoicos, adopta tal cosmología, conciliable de suyo con la creación según el Génesis y con el orden moral de la Naturaleza según el Libro de Job y los Salmos. Se ha señalado que el aporte peculiarmente judío de Filón es la conversión del Demiurgo platónico y de la Providencia impersonal de los estoicos en el «Padre que cuida de su criatura» (7). Pero no es menos peculiar otro aporte: la delicia con que observa a la Naturaleza, escudriñándola con sagaz simpatía y, a la vez, realzando a cada paso en ella la mano de Dios. Baste recordar, entre muchos otros

---

se valiesen de los ojos de Linceo para penetrar con su vista los obstáculos, ¿no tendrían por feísimo el cuerpo de Alcibíades, bellísimo por fuera, al mirar por dentro sus entrañas?» Cuadra muy bien con el eclecticismo y versatilidad intelectual de Yosef ibn Zabara quebrar el rígido ascetismo de la anécdota, reforzando la actitud opuesta con una no despreciable justificación devota. Véanse *Les œuvres poétiques de Baudri de Bourgueil (1046-1130) ... d'aprés le manuscrit de Vatican*, ed. Phyllis Abrahams, Paris, 1926.

(7) *La creación del mundo*, § 2, cfr. final, y E. R. GOODENOUGH, *An Introduction to Philo Judaeus*, Yale University Press, 1940, pp. 44 y ss. Cfr. también H. A. WOLFSON, *Philo; Foundations of Religious Philosophy in Judaism, Christianity, and Islam*, Harvard University Press, 1947, I, pp. 295 y ss., y II, pp. 73 y ss., donde se discuten las ideas de Filón sobre la Naturaleza, a propósito de su formulación de la prueba cosmológica de la existencia de Dios.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ejemplos, la primorosa descripción del oído *(Sobre la descendencia de Caín*, § 31), de la tórtola y la paloma *(Quién es el heredero de los bienes divinos*, § 25), de la viña temprana y el día al rayar la aurora *(De los nombres cambiados*, § 29), de la lozanía y juventud de la tierra (*Sobre la inmortalidad del mundo*, §§ 6 y s.). Pero más significativos todavía son pasajes como el que pinta —a la zaga de Platón y Aristóteles— el tránsito de la admiración de la Naturaleza a la visión de las causas cada vez más altas *(De la creación del mundo*, § 17) o el que, a propósito de la virtud del agradecimiento, cuenta la siguiente fábula tan cercana en espíritu a los Salmos citados *(Sobre la plantación de Noé*, § 30):

> Cuando el Creador acabó todo el mundo, preguntó a uno de sus profetas si no echaba de menos algo no creado entre todo lo que había nacido en la tierra y en el agua, en lo alto del aire y en el más remoto ámbito del cielo. El profeta respondió que todo estaba lleno y cabal en todas sus partes, pero que una sola cosa echaba de menos: la palabra ensalzadora de sus obras que, sin alabar, proclamase sus excelencias en todas las cosas, aun en las que parecen más pequeñas y oscuras. Porque la descripción de las obras de Dios es su más cumplido elogio, y no necesitan para adorno ningún agregado extraño, sino que en la sinceridad de la verdad encuentran la más perfecta alabanza.

No podría pensarse en compendio más adecuado de las ideas de Filón sobre la Naturaleza en relación con Dios y con el hombre que las palabras de San Pablo en su primera *Epístola a Timoteo*, 4: «Porque todo lo que Dios crió es bueno, y nada hay que desechar, tomándose con hacimiento de gracias», y esta

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

posición moderada favorece el influjo de los escritos de Filón entre los Padres de la Iglesia, así como su platonismo queda refrendado en cierto modo por las palabras de la *Epístola a los romanos*, I, 20 (8).

Las homilías de San Basilio sobre los seis días de la Creación, o *Hexamerón*, tienen muy en cuenta los escritos de Filón, y a su ejemplo se presentan en forma de comentario a la Biblia; para ilustrarla, el predicador trae acopio de noticias de valor diverso sobre la Naturaleza, que le permiten elevarse de su admiración a la de su Creador. Así en el exordio de la *Homilía VI (Patr. Gr.*, t. XXIX, col. 117):

> Si alguna vez, en una noche serena, clavaste los ojos en la indecible belleza de las estrellas y pensaste en el Artífice del todo, cómo adornó el cielo con esas flores y cómo en cuanto vemos lo necesario prevalece sobre lo placentero; y si de día, con sobrio raciocinio, exploraste las maravillas del día y mediante las cosas visibles hiciste conjetura del Invisible, llegas bien dispuesto y digno espectador al ámbito de este solemne y bienaventurado teatro.

Las obras de Filón y de San Basilio ejercen acción duradera en el pensamiento de la Europa latina a través del *Hexamerón* de San Ambrosio, el cual a su vez suscita larga estela de descripciones de la Naturaleza alegorizadas a lo moral y a lo devoto. (Así se las suele considerar, pero también son una tentativa, por débil que sea, de salvar la Naturaleza de la condena ascética, y en este sentido continúan sin interrumpir la actitud que de Filón y San Basilio lleva a fray Luis de Granada y pone su embelesada admiración de la Naturaleza,

(8) Cfr. *Sabiduría de Salomón*, XIII, 1; para San Pablo, E. GILSON, *L'esprit de la philosophie médiévale*, Paris, 1932, I, p. 27.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nada ascética, al servicio de su teología, para apurar el peso de la prueba cosmológica de la existencia de Dios (c); tal actitud es, lógicamente, la que muchas veces asoma en tratados didácticos.) Así y todo, estos bestiarios, lapidarios y herbolarios, con escasa simpatía por la Naturaleza misma y, luego, sin observación, son —en lo esencial— exponentes del ascetismo que prevalece en el pensamiento religioso medieval.

A fines del siglo XIII dos espíritus, representantes extremos en lo bajo y en lo alto del nivel intelectual de la Edad Media, expresan casi en las mismas palabras la limpia admiración a la hermosura de una mujer. Es el primero el anónimo autor del *Sidrac o Fuente de todas las ciencias*, una de las más necias compilaciones didácticas, que engendró la Edad Media, compuesta a fines del siglo XIII, al parecer en francés, y vertida a numerosas lenguas (9).

Un prólogo disparatado cuenta que ochocientos cuarenta y siete años después de la muerte de Noé, cierto descendiente directo de Jafet llamado Sidrac logró convertir al rey pagano Boctus y además satisfizo su largo interrogatorio —los manuscritos franceses presentan ya 615 ya 1.209 preguntas, preferentemente obstétricas— sobre problemas naturales. Por ejemplo, ¿por qué no quiso Dios que bastase comer una vez por semana? De noche, ¿dónde se esconde el día? ¿Cómo se aman el hombre y la mujer? Véase la respuesta a esta última cuestión (ed. cit., cap. CCXXII, pp. 258 y s.):

---

(9) Ch.-V. LANGLOIS, *La connaissance de la nature et du monde d'après quelques écrits français à l'usage des laïcs*, Paris, 1927, pp. 198 y ss. Cfr. la versión italiana del texto en la ed. de A. Bartoli (*«Il libro di Sidrac», testo inedito del secolo XIV)*, I, Bologna, 1868, basada en el códice laurenciano, cuyo *explicit* da la fecha de 1382. Cito el *Sidrac* en esta versión italiana, pues el original francés sigue inédito.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> Quando l'uomo vede la femina e la femina l'uomo, e gli s'amano, sapiate che ciò aviene della volontà del cuore, che è di frale comparizione; e per la volontà del loro cuore, tengono lo diletto di quella vanità e di quello viso e della biltà, che in loro sarà somigliata a' loro cuori; e tali cuori mirano follemente, e tengono quella follia nel cervello, e poi risponde agli occhi del capo, e li fa follemente guardare a quella criatura, e sì gli diletta in quello pensiero. Ma lo savio cuore che è forte e fermo, quand'egli vede alcuna altra criatura bella, egli pensa in sè medesmo e dice: *Benedetto sia Iddio lo criatore, che così bella criatura à fatta;* e rende grazie a Dios; nè giamai gli risoviene di quella criatura più, nè di biltade nè poco nè molto; e se pure gli soviene, no' gli farà niuna forza. Altresì aviene alla buona femmina.

Es notable que en la página quizá más célebre de la *Vita nova*, cap. XXVI, la bendición a Dios por haber hecho a la hermosa se presenta también en discurso directo, como murmullo de admiración devota que surge al paso de Beatriz:

> Diceano molti, poi che passata era: «Questa non è femina, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo.» E altri diceano: «Questa è una meraviglia; che benedetto sia lo Segnore che sì mirabilmente sae adoperare!»;

pasaje tanto más notable cuanto que ninguno de los otros poetas del *Dolce stil novo* que tratan del saludo y paso de la dama entre las gentes (por ejemplo, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi) recurre a este motivo para encomiar su belleza y que Dante mismo, en el soneto correspondiente, se vale de otro encarecimiento.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Por estos mismos años o muy poco después se sitúa la redacción del *Caballero Zifar*, cuyo autor —ya fuese el arcediano Ferrand Martínez, cuya piedad se exalta en el Prólogo, ya allegado suyo— probablemente pasara algunos años en Roma. Como quiera que sea, al desarrollar la facecia «mentid commo yo mentí» (10) —de la cual el único ejemplo que conozco anterior al *Zifar* es la anécdota que Benvenuto de Imola, en su *Commentum super Dantis Alighieri Comoediam*, atribuye al juglar Marco Lombardo (11)—, el infante Roboán alaba a la desenvuelta dueña Gallarda mediante conceptos muy semejantes:

> «Señora, mucho devedes gradesçer a Dios quanto bien e quanta merçed vos fizo (12), ca yo mucho ge lo gradesco porque vos fizo una de las más fermosas dueñas del mundo...»

En la segunda mitad del mismo siglo XIV, Eustache Deschamps construye una de sus medianas baladas amorosas enumerando los bienes y virtudes de la amada, acabando cada estancia con la condigna bendición al Hacedor de tantas perfecciones. Véase la primera estancia (13):

---

(10) Ed. Ch. Ph. Wagner, t. I, University of Michigan Press, 1929, pp. 394 y s.

(11) Hacia 1282, cfr. Ezio LEVI, «La familia española de Marco Lombardo», en *RFH*, I (1939), p. 354.

(12) Que la hermosa, como favorecida por Dios, debe guardarle especial gratitud es una extensión natural del mismo motivo. Cfr. en el siglo XV, Auzías MARCH, *Cants d'Amor*, XIII: «Dona, si'us am n'om graixcan amor / Aquella part de que jo so forçat; / Graíhu a Deu qui'us ha tal cos format / Que un altre cos no basta a su valor.» Y en el XVII, el romance de Sor Juana Inés de la Cruz a la Marquesa de la Laguna, virreina de Méjico (*Obras completas*, t. I, ed. A. Méndez Plancarte, México-Buenos Aires, 1951, p. 52): «Toda te he juzgado en Dios: / pues deve tu bizarría, / como la más obligada, / ser la más agradecida.»

(13) *Œuvres complètes*, ed. Queux de Saint Hilaire, Paris, 1882, III, pp. 333 y s., núm. 505.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Par le renom de vostre grant biauté
Et le gent corps de vo doulce personne,
Le bien, l'onneur, la parfaite bonté,
Et les vertus que un chascun vous donne,
A veoir vous desiroie
Plus que dire, dame, ne vous pourroie.
Dame, quant j'ay veu vo contenement,
Voz grans bontez descripre ne saroie:
Benoit soit Dieux qui vous fist tellement.

Rasgo distintivo del *Corbacho* del Arcipreste de Talavera es reflejar no sólo la viva charla trivial de hombres y mujeres, sino también los conflictos de pensamiento que agitaban la sociedad de su tiempo y de su patria. Por eso dedica largas páginas a su enconada sátira de los begardos catalanes (14), al problema de la fortuna, del hado y la responsabilidad moral, de precitos y predestinados y, por supuesto, a la licitud del amor, cuestión directamente enlazada con la ortodoxia, ya que el cristianismo achacó inmoralidad sexual a todas las herejías (como en sus comienzos se la había achacado a los cristianos mismos: cfr. Tertuliano, *Apología).* Y, con su dualismo no menos distintivo, Talavera expone todos los argumentos posibles en pro de la posición contraria. Ya en el prólogo (ed. L. B. Simpson, Berkeley, 1939, p. 9) enuncia sin refutarlo el dilema epigramático que el pecador plantea a Dios:

> Algunos o algunas, a las vezes sintiendo en sý poca costancia e firmeza de rresistir a tal pecado, dizen: «Señor, quítame el querer pues me quitaste el poder.» Esto por pecar. O, por el contrario: «Señor, dame el poder, pues me diste el querer, por virtud del qual [e] pecado.»

(14) Ed. Lesley B. Simpson, pp. 278-292.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Más adelante desarrolla, con su don dramático de lenguaje directo, la oposición entre la protesta libertina y la solución ortodoxa. El «sanguino», enamoradizo por temperamento, encuentra también en las Escrituras textos que le autorizan (III, 7; p. 215):

> Ama a diestro e a siniestro... alegando por sý lo que dize el profeta David en el Salmo [XCII, 4]: «Señor, delectásteme en la fechura de tus manos.» Por ende, Señor, sy amo, amo e quiero la muger que es fermosa, que es fechura de tus manos. Pues, Señor, el profeta lo manda, yo, Señor, nin por esto non devo pecar.

Pero la Iglesia responde por boca del Arcipreste, glosando, ante todo, el peligroso texto:

> Amigo, a esto te rrespondo que el tal deleyte es para Dios alabar, mas non para pecar. Sy tú en la muger te deleytas, non pecas por esta vía diziendo: «Señor, bendicho seas tú, que cosa tan fermosa formaste.» Sy ésta es tu delectación, buena es, asý de la muger como de las otras cosas, todas por Dios criadas; mas sy por la ver fermosa luego la cobdicias para con ella pecar, non es éste tal deleyte, mas pecado, e déste tal non fabló el Profeta.

Y acto seguido refuta, aduciendo las palabras del Papa en las *Clementinas* contra los odiados begardos, a aquellos que, con razonamiento de orden más naturalista, se eximían de pecado observando que era también obra de Dios la compulsión sexual (15).

(15) La colección de cuentos llamada *Historia de los cuarenta visires* (versión turca, ejecutada entre 1421 y 1451, de un original árabe; cfr. trad. de E. J. W. Gibb, Londres, 1886, pp. VIII y s.) trae un argumento muy semejante en la «Historia del vigésimo

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Como siempre, Fernán Pérez de Guzmán se atiene a la más impecable ortodoxia cuando, en las *Coplas de vicios y virtudes*, 119-126 (*NBAE*, XIX, 588 y s.), celebra la hermosura de la Naturaleza en los versos titulados «Que por las obras visibles conoce el Señor las invisibles de Dios», que parafrasean las citadas

---

segundo visir», pp. 236 y s. Cierto mendicante devoto, condenado a muerte por haberse enamorado de un príncipe, dice antes de su ejecución: «Dios mío, tú conoces lo invisible. Estoy libre de pecado: no hubieras debido dar tanta belleza al hijo del Rey o no haberme dado a mí este amor. Pero diste belleza al príncipe y amor a mí; y he aquí que me van a matar porque amo la belleza que creaste.»

Las palabras del mendicante en este cuento o las del «sanguino» en el *Corbacho* están sentidas en serio. Pero a veces puede percibirse el guiño de ojos con que el autor, restando gravedad a sus palabras, excusa su conducta, integrándola en el plan de la creación. Así, por ejemplo, dice el siguiente epigrama de los *Carmina Burana* (ed. J. A. Schmeller, 3.ª ed., Breslau, 1894, p. 171), muy respaldado en el amor como vínculo cósmico de la *Consolación de la filosofía* de Boecio, II, metro 8: «Non est crimen amor, quia, si scelus esset amare, / nollet amore Deus etiam divina ligare.» En el *Auto dos Reis Magos* de Gil Vicente, dos rústicos proponen a un ermitaño diversos casos de conciencia; siendo el último si es pecado enamorar las zagalas (*Obras completas*, ed. Marques Braga, 1942, I, p. 40): «Dezidme, frayle, ¿es gran mal / desigual, / o se deve perdonar, / *pues no se puede escusar*?» Y como el ermitaño les exhorta a apartar los ojos del mundo y ponerlos en el Niño, los rústicos prosiguen con creciente vehemencia: «¿Pecado es ser namorado? / ¿Crió Dios por la ventura / hermosura / para nunca ser amada? / ¿Crióla demasiada / para nada? / ¿Cómo dezís que es locura? / ... Si a Dios desto pesara, / no criara / zagalas tan reluzientes...». Como es usual en tales debates humorísticos, el poeta deja con la última palabra al vocero de la protesta naturalística. Cfr. Miguel Angel, *Le Rime*, ed. A. Foratti, Milano, 1921, p. 144, núm. 141: «Se ben col fattor l'opera sua consuona, / che colpa vuol giustizia ch'io n'aspetti, / S'i'amo, anz'ardo? e per divin concetti / onoro e stimo persona?» [El precitado pasaje de los *Carmina Burana* figura en el núm. 121*a* de la ed. de A. Hilka y O. Schumann, 2 tomos, Heidelberg, 1930-41, I: 2, p. 203.]

En España es frecuente formular dicha protesta como un risueño acatamiento a un precepto divino. La heroína de la comedia de Lope *La boba para los otros y discreta para sí*, II, 2, desoye el consejo de huir de los hombres por obedecer al mandamiento que ordena amar al prójimo. Cfr. la siguiente copla de los *Cantos po-*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

palabras de San Pablo, *Epístola a los romanos*, I, 20, y concluyen alegando el mismo salmo que en el *Corbacho* esgrime el libertino (16):

Yo tomo por fundamento de aquesta proposición
lo que el Vaso de electión da por regla e documento;
puede aver conocimiento el hombre de lo ynvisible
por la obra acá visible: armo sobre este cimiento.

... ...

Si el cielo esmaltado, las estrellas argentadas
de la luna ylluminadas; si el sol claro e dorado
tanto nos ha agradado con su parescer fermoso,
¿quánto será más gracioso el que todo lo ha criado?

... ...

Si los prados purpurados con muy diversos co-
[lores,
de variación de flores en la primavera ornados,
si cantos armonizados, melífluos e süaves,
que en las florestas las aves cantan, son de nós
[amados;

Si tanto es de nós amable la humana fermosura,
e nos es tan delectable su linda e gentil figura,
considera e mesura, discreto e sabio lector,
qué tal será el criador que crió tal criatura.

... ...

Tú, Señor, me delectaste en las tus obras muy
[bellas,
porque tu potencia en ellas e bondad me declaraste;

---

pulares españoles coleccionados por F. Rodríguez Marín, 5 tomos, Sevilla, 1882-83, t. II, núm. 2.522: «Cada vez que te veo, / para mí digo: / 'A mi prójimo amo / como a mí mismo'», y la seguidilla que el editor apunta en nota (p. 387): «Cuando veo a una hermosa, / al punto digo: / 'A mi prójimo amo / como a mí mismo.' / Pero si es fea, / digo: 'Jamás codicies / mujer ajena'.» Cfr. en la misma colección los núms. 2.355, 3.109, 3.290 y 4.702.

(16) *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. R. Foulché-Delbosc (1912), *loc. cit.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

a ti mesmo me mostraste, dixo el salmista cantor,
quando en las obras, Señor, de tus manos me ale-
[graste.

Pero en el desbaratado siglo xv castellano ésta es la posición excepcional. Lo regular es, con su afición a la hipérbole sacroprofana, desviar el concepto en sentido galante, imprimiéndole variedad de matices. Muy tradicional es el de los versos de Garcí Sánchez de Badajoz, «porque su amiga le pidió coplas en que leyese» (17):

que en su belleza cruel he hallado estremos dos:
uno, de alabar a Dios; otro, de quexarme de él.

Por el bien que siento en vella devo yo a Dios
[alabança;
de él tengo también querella, porque de mi malan-
[dança
fue causador en hazella. ...

Diego de San Pedro echaba mano de un encarecimiento propio de la poesía amorosa cuando decía en el encomio de Isabel la Católica contenido en *Arnalte y Lucenda* (18):

... y la bondad de Aquel
que tal gracia puso en ella, la midió por su nivel,
porque demos gloria a El quando miremos a ella.

En *La Celestina*, dos veces (I, 31, y VI, 22) Calisto ensalza a Melibea con toda la hipérbole de que es capaz, acudiendo a una variante de este motivo. En con-

(17) *Ibid.*, XXII (1915), 651, núm. 1.076.
(18) *Obras*, ed. S. Gili y Gaya, *Clásicos Castellanos*, Madrid, 1950, pp. 13 y s.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

traste con estos dos pasajes cobra especial cariz humorístico el hecho de que la taimada medianera, al ver más blanda a Melibea, aplique al mismo Calisto el tradicional elogio devoto de la belleza femenina (IV): «Ninguna muger le vee que no alabe a Dios, que assí le pintó.»

El concepto se vulgariza en las imitaciones de *La Celestina*. Así, en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) (19), el criado Oligides lo endereza a la mozuela Libia, sobrina de la tercera Celestina:

> «¡Ah, señora Libia! Si os tienen encerrada por gran tesoro, razón es; mas si por otra cosa, injuria es que hazen a Dios en no dexar ver sus obras.»

En la *Comedia Florinea*, 15, el enamorado lo hace cantar en obsequio de su dama (20):

> Angélica imagen que acá en las baxuras
> ensalçáys a Dios en tal os hazer (d).

Tampoco falta en la lírica del siglo XVI, aunque es más rara que otras variantes. Sirvan de ejemplo para Italia los siguientes versos con que comienza un soneto de Angeli di Costanzo *(Le rime*, Venezia, 1752, núm. 71):

> Nella tua fronte, o mia vera fenice,
> Nata per gloria del suo gran Fattore,
> Conosco ben visibilmente Amore,
> Che'l mio fato crudel già mi predice.

(19) Colección de libros españoles raros o curiosos, Madrid, 1872, p. 46.

(20) *NBAE*, XIV, p. 307*b* (= M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, t. III, 1910).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

O para Portugal la última estancia de la *Oda I* de Camoens (ed. H. Cidade) (21):

> Nenhũa que no mundo humana viva,
> Que o Criador formou
> Por milagre maior entre os maiores,
> formando um feito de tal Feitor dino...

También se lo halla en diversos géneros del siglo XVII. Lo aplica Pedro, el cabrero, a Marcela en el *Quijote*, I, 12:

> Y assí fue que, quando llegó a edad de catorze a quinze años, nadie la mirava que no bendezía a Dios, que tan hermosa la avía criado...

Es interesante que, siendo tantas las mujeres hermosas como se habla en el *Quijote*, el cumplido asome sólo en labios del rústico Pedro. Pues, en efecto, parece que en esta forma había bajado al pueblo, mientras, en variantes más artificiosas, no se desdeñaban de pronunciarlo los cultos.

Su ausencia en todas sus variantes es característica del siglo XVIII —el siglo que ve con poca simpatía las audacias devotas del auto sacramental, la comedia de santos, así como el arte popular—. Pero tan inherente a la verdadera devoción y a la admiración a la Naturaleza es la reacción apuntada, que el más preclaro representante español del racionalismo y cientificismo del siglo XVIII, el P. Feijoo (22), sostiene con elocuencia que merecen admiración los fenómenos naturales corrientes (gravitación, evaporación, crecimiento de tallo y raíz, fermentación, circulación de la sangre, et-

(21) *Obras completas*, t. II, Lisboa, 1946, p. 165.
(22) T. VI, Discurso VI, «Maravillas de la Naturaleza».

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

cétera), y subrayando a la vez lo sabio del funcionamiento y lo dificultoso de la explicación, insiste en que ambas circunstancias señalan al divino agente (§ 3):

> No hay obra alguna en toda la Naturaleza que no sea rasgo de una mano omnipotente y de una sabiduría infinita (33). En todas [las otras obras de la Naturaleza], si se miran bien, se halla impreso el sello de la mano Omnipotente, que auténticamente califica el alto origen de donde vienen,

y, ante todo, al final de sus consideraciones sobre el desarrollo de la semilla (§ 18): «¡Oh gran Dios! Degrádese de racional quien no ve claramente tu mano poderosa dirigiendo al agente criado, qualquiera que sea, para el acierto de tan sutil y delicada obra.» El Discurso acaba con una *Invectiva y demonstración contra los ateístas*, en la que Feijoo refuta a quienes dan tales maravillas por resultado del concurso ciego de los átomos o producción de la Naturaleza en las cosas, y se eleva así a la afirmación de Dios, de su suprema sabiduría e inmensa actividad. La reacción del sabio benedictino es idéntica, pues, a la del salmista, a quien por cierto no deja de citar en el § 37: «Vir insipiens non cognoscet, et stultus non intelliget haec.»

Esta actitud, excepcional en la literatura, no debió de serlo en el arte popular, donde se había refugiado más de un motivo tradicional desdeñado por los afrancesados corifeos del neoclasicismo. Pues, en efecto, la registran las colecciones de la canción popular compiladas desde el siglo pasado. Dicen, por ejemplo, los *rispetti*, núms. 101 y 225, reunidos por G. Tigri (23):

(23) *Canti popolari toscani*, Firenze, 1860$_2$, pp. 28 y 69.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sia benedetto chi fece lo mondo:
Lo seppe tanto bene accomodare.
Fece lo mare, e non vi fece fondo,
Fece le navi per poter passare,
Fece le navi e fece il paradiso,
E fece le bellezze al vostro viso.

Benedetto quel Dio che t'a creato,
E quella madre che t'ha partorito!
E il padre tuo che t'ha ingennato...

Y, con mayor conceptuosidad, la copla española (24):

Bendito el pintor de gracia
y aquel Divino Maestro
que pintó la rosa blanca
por el color de tu pecho.

Pero a fines del siglo XIX, el motivo reasciende a la literatura. En España, por ejemplo, se halla en diversas formas en las novelas de don Juan Valera, y su presencia se explica muy bien por la conocida afición al folklore, y asimismo a la teología, del gran realista (como, según es fama, descubrieron desconcertados los lectores franceses de *Pepita Jiménez).* Pero a tales dos constantes de la inspiración de don Juan Valera debe agregarse en el caso de este motivo la imitación deliberada de la *Vita Nova* en *El Comendador Mendoza,* cap. XVI, en que el buen Padre Jacinto saluda a Clarita con estas palabras: «¡Bendito sea Dios, muchacha, que te ha hecho tan buena y tan hermosa!» Es muy parecida la situación del cap. VII de *Las ilusiones del doctor Faustino,* cuando doña Araceli admira la belle-

(24) *Cantos populares españoles,* II, 50, núm. 1.340.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

que favorecieron su desarrollo la memoria persistente de las diosas madres, adoradas en la cuenca del Mediterráneo —empobrecidas en las figuras mitológicas de Isis, Cibeles y Deméter—, y, negativamente, la condición de los dioses olímpicos, ni primigenios ni todopoderosos, antes creados a la par del mundo y, como éste, sometidos al hado.

Aunque en los sistemas de Platón y Aristóteles el concepto de Naturaleza no guarde la posición central que tenía en las antiguas cosmologías materialistas, está demasiado arraigado para desaparecer, según prueban frases como: «La Naturaleza nada hace sin razón y sin provecho» *(De caelo,* 291*b*13). Aristóteles contribuye a enriquecer el concepto de la Naturaleza al idearla como principio de movimiento y generación. Las filosofías helenísticas implican en este respecto (como en otros: testigo el atomismo) un acercamiento a los presocráticos (f); muy principalmente para los estoicos (en los que son fundamentales los conceptos Φύσις, Εἱμαρμένη, Ἀνάγκη, Πρόνοια), pero también para los epicúreos (cfr. Epicuro, Fragm. 469), la Naturaleza es casi una figura mítica —no una abstracción—, un poder inteligente, que no sólo crea y organiza el mundo y los seres en sus formas y hábitos, sino que también dicta la ley moral. Y como las filosofías helenísticas cuidaron por todos los medios posibles, con verdadero proselitismo, de difundir su pensamiento, su concepción de la Naturaleza cundió en efecto hasta hacerse familiar a todos, aun a las personas sin cultura filosófica ni conciencia clara del origen y sentido

---

1934-35, I, 198.17); Empédocles: «La Naturaleza todo lo transforma y traspone» *(ibid.,* I, 362.5); Demócrito: «La Naturaleza se basta a sí misma» *(ibid.,* II, 180.10); Gorgias: «La Naturaleza, con voto manifiesto, ha condenado a muerte a todos los hombres el día mismo en que han nacido» *(ibid.,* II, 294.23); Hipócrates: «La Naturaleza proporciona todo a todos» (*ibid.,* I, 298.13). Cfr. Heráclito, 123: Φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

za de su sobrina, y, aunque la ponderación usada no es exactamente la de la *Vita Nova*, es evidente que este libro rondaba la memoria de Valera, pues leemos unas líneas más arriba que doña Araceli, «además del cariño de tía, tenía lo que llamaba Dante entendimiento de amor», es decir, una alusión a la *Canción I*, que comienza: «Donne ch'avete intelletto d'amore».

II

Así, pues, la Creación elude la condena ascética al ser admirada como obra de Dios; su belleza, lógicamente, no suscita un elogio directo, sino la bendición de su Creador. Tal actitud, estrictamente fiel a la tradición, implica un delicado equilibrio que, en contexto amoroso, es fácil romper a favor de la criatura —afirmando, por ejemplo, que la hermosa está hecha con las manos mismas de Dios, o es su obra maestra, que no podría repetir, etc.—. Pero al ensalzar este término se rebaja a aquél, y, sin duda para evitar tal rebajamiento, muchas variantes destinadas a encarecer la belleza femenina dan como artífice a la Naturaleza más bien que a Dios. Claro es que tal papel de la Naturaleza creadora, aunque jerárquicamente supeditada, no hubiera podido surgir de no respaldarse a su vez en el pensamiento medieval.

En Occidente, el concepto de un poder ordenador y creador, que en un principio plasmó el mundo y al hombre, y desde entonces vela por su perduración, parece haber nacido con la meditación filosófica de los presocráticos (25). Sin duda fueron condiciones

(25) Por ejemplo, Epicarmo: «Sólo la Naturaleza sabe cómo es esa sabiduría» (H. DIELS, *Dic Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de aquel concepto. Como para la historia de Occidente más cuenta tienen los autores latinos que los griegos, me limitaré a algunos ejemplos ilustrativos:

> Quis vero opifex praeter naturam, qua nihil potest esse callidius, tantam sollertiam persequi potuisset in sensibus? (Cicerón, *De natura deorum*, II, 57.142); mundo ... natura ... artifex ab eodem Zenone dicitur (*ibíd.*, II, 22.58); homines ... rationem habent a natura datam (*De finibus*, II, 14.45); figura membrisque corporum, quae ipsa declarant procreandi a natura habitam esse rationem ... sic apparet (nos) a natura ipsa, ut eos quos genuerimus amemus, impelli: ex hoc nascitur ut etiam communis hominum inter homines naturalis sit commendatio *(ibíd.*, III, 19.62 y s.); rerum natura creatrix (Lucrecio, I, 629 = II, 1117 = V, 1362) (26).

---

(26) He aquí algunos ejemplos más:
Omnibus omnia large / tellus ipsa parit naturaque daedala rerum (Lucrecio, V, 232 y s.: la asociación con la Madre Tierra es elocuente; demasiado larga para citar es la importantísima prosopopeya de III, 931 y ss., en que la Naturaleza intima al necio a acatar su muerte y proclama la uniformidad de sus procesos); continuo has leges aeternaque foedera certis / imposuit Natura locis (VIRGILIO, *Geórgicas*, I, 60—); hos Natura modos primum dedit *(ibíd.*, II, 20); at quanto meliora monet pugnantiaque istis / dives opis natura suae (HORACIO, *Sátiras*, I, 2.73 y s.); si quid miri faciat natura *(ibíd.*, I, 5.102); imperet hoc natura potens *(ibíd.*, II, 1.51); illis / maiorem natura modum dedit, his breve pondus *(ibíd.*, II, 2.37); nam propriae telluris erum natura nec illum / nec me quemquam statuit *(ibíd.*, II, 2.129 y s.); virtutem doctrina paret naturane donet (HORACIO, *Epístolas*, I, 18.100); format enim natura prius nos intus ad omnem / fortunarum habitum *(Ars poetica*, 108 y s.); vincit enim natura genus legesque ministrat (MANILIO, *Astronómica*, II, 860); principium rerum et custos natura latentum *(ibíd.*, III, 47); et quae tot miranda tulit natura *(Aetna*, 253); artificis naturae ingens opus aspice *(ibíd.*, 601); natura nocens (Lucano, IX, 629); publica lex hominum naturaque continet hoc fas (Persio, V, 98); numquam aliud Natura aliud Sapientia dicit (Juvenal, XIV, 321).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

A decir verdad, estas ideas no implicaban ninguna versación filosófica seria; estaban en el aire, y por eso se las encuentra no sólo en contextos como los citados, sino en pasajes frívolos y en autores que nada tienen de intelectual ni de especulativo.

Horacio, por ejemplo, en una procaz sátira juvenil (I, 2.123 y s.), dice que gusta de la meretriz «neque longa / nec magis alba velit quam dat Natura videri», y en sentido análogo *El arte de amar* de Ovidio habla varias veces de lo que la Naturaleza concede o niega (II, 693; III, 159, 391, 797; cfr. *Tristes*, II, 531 y ss.; III, 7, 13); la *Epístola* de Safo, v. 31, dice de la hermosura que le negó la Naturaleza: «Si mihi difficilis formam Natura negavit»; el enamorado de Lydia (*Appendix Virgiliana*, ed. F. Vollmer, Leipzig, 1930, p. 75.37) envidia a los animales sus sosegados amores y pregunta: «Cur non et nobis facilis, Natura, fuisti?» Marcial (¿Juvenal?) escribe, alabando irónicamente a cierto Póntico: «Pontice, te celebrem forma Natura creavit»; encomiando a cierto ingenioso horticultor (VIII, 68.9): «Quid non ingenio voluit Natura licere?»; al balneario de Bayas (XI, 80.2): «Baias superbae blanda dona Naturae.» La Naturaleza increpa al vicioso (IX, 41.9 y s.): «Ipsam crede tibi Naturam dicere rerum: / Istum quod digitis, Pontice, perdis homo est.» La menguada versión latina de la novela de Apolonio (siglo III) alaba a la hija del rey Antíoco en estos términos (ed. A. Riese, Leipzig, 1893, I): «Virginem speciosissimam, in qua nihil rerum Natura exerraverat nisi quod mortalem statuerat.» Hacia la misma época Reposiano pinta el delicioso boscaje que la «dives Natura» labra en obsequio de Venus (*Minor L. Poets*, p. 528.47). Aviano (siglo V) dice

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

que, por ley de la Naturaleza, el ave de los huevos de oro sólo ponía un huevo por vez *(ibid.*, p. 732.3). El autor del poema sobre las *Rosas*, atribuido a Ausonio, v. 41, se lamenta ante la Naturaleza de la breve vida de las flores *(De Rosis Nascentibus...*, ed. Peiper, Leipzig, 1886, p. 411); en la *Epístola a Paulino* celebra en muy hermosos versos las voces de la Naturaleza: «Nil mutum Natura dedit» *(ibid.*, 285.17). En la *Acción de Gracias al Emperador Graciano* (§§ 69 y s.), para adularle, revuelve la cronología, solicitando la venia de la Naturaleza y agregando: «Si rerum natura pateretur» *(ibid.*, 370.448-451). La velocidad de su secretario-estenógrafo es don de la Naturaleza y no del arte *(ibid.*, 13.33); el pitagórico siente el conflicto entre la Naturaleza y la disciplina *(ibid.*, p. 91; número 363.23); como el autor del *Etna*, prefiere en su *Mosella* admirar las obras de la Naturaleza (v. 51) y sus pinturas (110); ha concedido ánimo risueño a los ribereños del río (385); crea, no sin vacilación, un hermoso muchacho *(ibid.*, página 417, núm. 6) (27).

(27) Para ahondar en el concepto de la Naturaleza conviene además tener presentes los pasajes siguientes:

ESTACIO, *Silvas*, I, 2.156 (en un lugar delicioso, la Naturaleza no mantiene sus estaciones); 271 (la Naturaleza en su callado retiro forma el rostro del niño por nacer —eso está bastante cerca de los poemas del siglo XII); I, 6.58 (la Naturaleza determinó la estatura y la deformidad del enano); II, 1.83 (a la Naturaleza es dado asociar las almas con amor); II, 4.17 (la Naturaleza da a los loros el noble derecho de hablar); III, 1.168 (los desiertos son vergüenza de la Naturaleza estéril); III, 4.76 (gracias a las leyes de Domiciano contra la castración, la Naturaleza se complace en ver a los hombres tales como los ha creado); *Tebaida*, II, 501 (la Naturaleza fortifica un lugar = VII, 447); VI, 845 (la Naturaleza nunca encerró más fuerzas en menor cuerpo que el de Tideo); VII, 217 (el universo, la Natura, las Euménides, etc., piden el castigo de los hijos de Edipo); *Aquileida*, I, 488 (la Naturaleza mira aterrada a Júpiter, temerosa de sus truenos, rayos y borrascas).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Estas citas, que están muy lejos de ser exhaustivas, patentizan lo arraigado y divulgado del concepto de la Naturaleza como creadora del mundo y del hombre, organizadora y mantenedora del orden cósmico, perpetuadora de las especies. Por añadidura, tres grandes poetas, Ovidio, Estacio y Claudiano, acentúan en la literatura el papel de la Naturaleza, los tres con viva simpatía al mundo de formas y colores —con sentimiento de la Naturaleza, diríamos hoy— y, a la vez, con simpatía por los antiguos mitos y por nuevas creaciones alegóricas: los tres, por estos y otros motivos, inmensamente gustados y recordados en la Edad Media:

> La deidad o la Naturaleza fue quien creó el mundo, ordenando el caos original (*Metamorfosis*, I, 21); es más poderoso que los dioses (IX, 758); con sus manos de artífice saca al hijo del vientre de la madre (XV, 218); labra una gruta que parece obra de artificio humano (III, 159); conservando igual la suma de la materia, renue-

---

CLAUDIANO, *De laudibus Stilichonis*, II, 291 (la Naturaleza indica con prodigios lo que ha de ser); *In Rufinum*, I, 215 (la Naturaleza permite a todo el mundo ser feliz); *De bello Getico*, 56 (Láquesis castigará a Roma cuando «mutaverit axem / foederibus Natura novis», que toda la geografía anda al revés); 221 (cambio geográfico: «Si rerum natura sinat»); 504 (la Naturaleza dio a los alanos miembros pequeños y ánimos grandes); *De raptu Proserpinae*, I, 146 (la Naturaleza opone Sicilia al mar [en Claudiano es importante]; la Naturaleza como ordenadora geográfica); *Gigantomachia*, 62 (en la guerra con los gigantes, «pro domino Natura timet»: en Claudiano la Naturaleza es todo lo poderosa que se quiera, pero sometida a Júpiter; eso venía de perlas para el siglo XII); *In Eutropium*, I, 338 (la Naturaleza creó las reinas fundadoras; las manos del hombre hicieron al eunuco Eutropio); *De Mallithcod*, 10 (un naturalista se dedica «Naturae sacris»); *Hystrix*, 9 (la Naturaleza le protege maravillosamente); *Torpedo* (la Naturaleza le armó y el ayuda a la Naturaleza); *Nilo*, 31 (la Naturaleza le trae lo que quita a todos los ríos); *Laudes Herculis* (atribuidas a Claudiano), 41 (la Naturaleza defenderá al Dios).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

va las formas (xv, 252 y ss.); asigna o niega atributos a individuos y especies (x, 245 y 546; xv, 63; *Tristes*, II, 531; III, 7.13; *Ex Ponto*, IV, 6.27); determina el modo de ser de las fieras (*Haliéutica*, 52) y dispuso con variedad las mansiones de los peces en el fondo del mar (92); se complace en crear un hermoso paraje (Estacio, *Silvas*, I, 13.17) y se entrega dócil y vencida al provecho del hombre (*ibíd.*, II, 2.52 y s.); señala domicilio al Sueño (*Thebaida*, X, 88); se identifica con la Madre Tierra en la plegaria del nuevo sacerdote (VIII, 303 y ss., y 330); es también principio de moral y civilización, pues ha creado la Piedad (XI, 466); vence el odio de Edipo (XI, 607); es invocada por las esposas argivas contra la crueldad inhumana de Creonte (XII, 561) y tomada como adalid por Teseo en su pía empresa (XII, 645).

Para Claudiano, a imitación del comienzo de las *Metamorfosis*, «natura parens» crea el mundo, ordenando con su ley el viejo tumulto (*De raptu Proserpinae*, I, 249 y ss.), ha engendrado a los mortales y los protege de las iras de los olímpicos (III, 33 y ss.); ha establecido como rey a Júpiter, entregándole los dioses como servidores (*De quarto consulatu Honorii*, 197 y ss.); casa a Venus y Marte (*Magnes*, v. 38); aguarda nuevos dioses de las bodas de Plutón y Prosérpina (*De raptu*, II, 370 y ss.); vela por la resurrección del ave fénix (*Phoenix*, 62 y ss.). Siguiendo la línea de Ovidio y de Estacio, pinta Claudiano la Cueva alegórica del Tiempo, cuyas puertas custodia la Naturaleza «vultu longaeva decoro» (*In primum consulatum Stilichonis*, II, 424 y ss.).

Así, pues, la importancia del concepto de la Naturaleza en la literatura latina parece cada vez más acentuada. A fines de la Antigüedad, parte por reacción

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

contra el Creador de la cosmogonía judeocristiana, parte (como el propio cristianismo) por influjo oriental —piénsese en Claudiano, Nono y Juliano el poeta, los tres egipcios, los tres cultores de la Naturaleza— (28), el papel de la Madre Naturaleza es más destacado y acogido que nunca, al punto de que los cristianos se ven obligados a polemizar contra ella.

> Arguye Lactancio, con palabras de Séneca, que no era sino otro nombre de Dios (*Instituciones divinas*, II, 8.21 y ss., y III, 28.4), y Prudencio esboza la solución ortodoxa de que es la fuerza operante de Dios (*Contra Symmachum*, I, 12: «quae Patris ars est / omnigeni»), quien está por encima de ella (I, 326: «qui praesidet omni / Naturae»; II, 797: «Summus / Naturae Dominus») y sólo le ha dado como función mantener al hombre (II, 794: «Natura creandis / se praebet populis, nec habet discernere dispar / viventum meritum, quos tantum pascere iussa est»). Sedulio, *Carmen Paschale* (*ap.* Migne, *Patr. Lat.*, t. XIX), I, 85 y ss., declara: «Te [Dios] duce, difficilis non est via, subditur omnis / imperiis Natura tuis, rituque soluto / transit in adversas iussu dominante figuras.» Para testificarlo cuenta los milagros de Enoc, Sara, Isaac, el ternero, la mujer de Lot, etcétera, hasta Daniel y los leones. Y aquí, 220 y ss., recapitula: «Dic, ubi sunt, Natura, tuae post talia leges? / Quis toties tibi iura tulit?» ¿Quién fue el autor de los milagros enumerados: v. 238: «Nempe Creatori (cuius quaecumque videntur / seu quaecumque latent et rerum ma-

(28) E. R. CURTIUS, «Zur Literarästhetik des Mittelalters», II, en *ZRPh*, LVIII (1938), p. 184. [Véase el Excursus al final del artículo.]

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

china sermo est) / omne suum famulatur opus, sequiturque iubentis / imperium quocumque trahit sententia nutu»? Sigue una tirada contra la idolatría, es decir, contra el culto de las criaturas. En palabras de San Isidoro, *Etym.*, XI, 1.1.: «Gignendi enim et faciendi potens est.»

Este papel subordinado es el que sanciona Santo Tomás, *Summa Theologiae*, I, 66, 1.2: «Natura in sua operatione Dei operationem imitatur», y el que le dan Matfre Ermengaut, al comienzo del *Breviari (ap.* C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*$_2$, p. 172), y Sordello, XXXV. 127 y n., ed. De Lollis (H. Gelzer, *Nature*, página 29n.): «Dont es per forza de natura / creada tota creatura / ab voluntat del Creator» (28 bis). A pesar de todas las rectificaciones ortodoxas, el viejo concepto perdura, fomentado por hábitos de lenguaje, por concepciones vagas, pero tenazmente arraigadas, a medio camino entre la metáfora y el mito, y también por la lectura e imitación directa de los clásicos latinos. Es significativo que una de las manifestaciones más tempranas del elogio a una mujer, como embellecida por la Naturaleza misma —los versos de Marbodo de Rennes a la reina de Inglaterra—, repitan un hemistiquio de la *Epístola de Safo* (Migne, *Patr. Lat.*, CLXXI, 1660*cd*: «Affectunt aliae, quod eis Natura negavit... / Praestat habere palam quo te Natura beavit...»), mientras el concepto de que la Naturaleza concedió a la elogiada lo que otras mujeres procuran con artificio es de Claudiano, *De nuptiis Honori et Mariae*, 322 y ss. (el poeta habla de Estilicón). Cfr. *La Celestina*, VI, 226: «... pensando con artificio ygualar con la perfición, que sin trabajo dotó a ella Natura».

(28 bis) *«Nature», Zum Einfluss der Scholastik auf den altfranzösischen Roman*, Halle, 1914.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En el siglo XII, de gran empuje laico y naturalista, los letrados retoman, varían, exageran y repiten infatigablemente, en latín y en romance, las nociones sobre la Naturaleza que con tanta abundancia les transmitían sus modelos latinos. Autores de pensamiento más vigoroso no se contentan con variar y remedar el ideario antiguo, antes bien lo renuevan y ahondan, asociándolo con otras fuentes (*Asclepio*, platonismo del *Timeo* y de Calcidio) y dando expresión a sus propias nebulosas concepciones de los procesos naturales. Así los poemas de Bernardo Silvestre, *De universitate mundi*; Alán de Lila, *De planctu Naturae* y *Anticlaudianus*, y el *Roman de la rose* de Jean de Meung, con su entusiasmo genesíaco. Sin duda alguna, en la exaltación profana del siglo XII debieron de sonar muchas veces voces como las que en la austera Castilla registra Talavera en el siglo XV (*El Corbacho*, III, 136) que entendían como obra divina la procreación y como pecado la continencia, puesto que Santo Tomás se ve obligado a refutarlas (g).

En suma: el concepto de la *Natura creatrix* difundido desde la Antigüedad, la variación e imitación de numerosos pasajes de la literatura romana, los poemas que minuciosa y crudamente detallan la intervención de la Naturaleza, la meditación filosófica que le asigna su categoría como *vicaria Dei* y critica los desbordes naturalistas, todo ello indica lo palpitante y actual, en el siglo XII, del concepto de «Naturaleza creadora». De ahí que muy fácilmente se introduzca en el elogio de la hermosa, cuando lo que interesa es ensalzar a la criatura y no al Hacedor, pues se presta al juego de la hipérbole sin el riesgo de la blasfemia, y dejando a respetuosa distancia al Creador Sumo. Por otra parte, por difundido que sea el papel de la Naturaleza creadora, no ocurre, como a Dios, cubrirla de bendiciones por su obra, pues, al fin de cuentas, es una figura menos concreta y subordinada a Dios.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

III

[Como es natural, dado el exquisito gusto artístico de muchos escritores que se sintieron atraídos por tema tan ameno y, a la vez, tan básico dentro del marco de su cultura, no tardaron en surgir interesantes y, en parte, atrevidas variaciones sobre el concepto de la dama como obra maestra de Dios o de la Naturaleza. Se pueden aislar y fijar, como fórmulas escuetas, las variaciones más características, recurriendo a la técnica que han perfeccionado los folkloristas al reducir a ciertos modelos o prototipos la inagotable riqueza de los temas o motivos. Una vez establecida la variante, con la máxima abstracción, es lícito volver a la dimensión histórica, siguiendo su desarrollo, siglo tras siglo, en cada cultura europea, y agregando los imprescindibles detalles concretos que presupone el uso literario.]

Un modo de ensalzar a la hermosa declara que NO HA NACIDO COMO LAS DEMÁS CRIATURAS, SINO QUE ES OBRA DIRECTA DE DIOS O DE LA NATURALEZA. Así celebra Bernart de Ventadorn (ed. C. Appel, XXX, 50) el

> Cors be fach, delgatz e plas,
> frescha chara colorida,
> cui Deus formet ab sas mas (h).

Agréguese el testimonio de Amanieu de Sescas *(ap.* Appel, *Chrestomathie*, p. 140.106):

> ... car Dieu, per meravilha,
> par qu'us a de sas mas formada,

y de Peire Vidal:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Qu'anc Deus no fec tant avinen jornal
Cum aicel jorn que·us formet de sa man (29).

Flamenca (ed. P. Meyer, París, 1901₂, v. 5845): Guillermo, de hinojos ante la heroína al darse la primera cita con ella en los baños, declara: «Donna, cel que·us fes / e volc que ja par non acces / de beutat ni de cortesia, / salv vos e vostra compannia!» (Cfr., como paralelo, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, p. 217, aquél al despedirse de ésta: «Y el que te crió tan hermosa quede contigo»). Así varias veces Chrétien de Troyes, por ejemplo, *Yvain*, 1948: «Ja la fist Des de sa main nue»; *Cligés*, 2717 y ss.: «E fut si bele et si bien feite, / con Des meïsmes l'avoit feite» (30).

---

(29) Es curioso que en la poesía provenzal la mención de Dios como creador prevalece en forma abrumadora sobre la de la Naturaleza, al revés de lo que sucede en la poesía latina medieval y en el *roman courtois*. A mi modo de ver, es un indicio más de que la poesía provenzal es independiente de la clerecía, de su saber antiguo y de su pensamiento filosófico.

[La autora colocó aquí un pliego suelto que parece haber entresacado de su fichero sobre el trovador G. de Cabestanh. Lo reproducimos textualmente a causa de su conclusión, en forma de pregunta, que enlaza hasta cierto punto con lo que declara al final de la n. 29: «Ni J. D. WILLIAMS, 'Notes on the Legend of the Eaten Heart in Spain', en *HR*, XXVI (1958), pp. 91-98, ni los estudiosos allí citados han reparado en la semejanza de situación entre la leyenda de Cabestanh, por una parte, y por la otra, el relato ovidiano de Tereo y el relato herodoteo de Harpago, I, 119, sobre todo en la forma concentrada de SÉNECA, *De ira*, III, p. 15, que acentúa el parecido. Juan Bautista de Loyola, al parecer el primero (¿o el único?) en narrar este relato en castellano (*art. cit.*, p. 96), debió de percibir la semejanza con la historia de Harpago, ya que da este nombre a la víctima del celoso asesino (*ibid.*, p. 94). ¿Será éste un caso más en que la poesía provenzal está en deuda con la literatura grecorromana?»]

(30) He aquí algunos ejemplos más, entresacados de textos ultrapirenaicos: «Dona, la genser creatura / que anc formes el mon Natura» (Arnaut de Maruelh, *ap.* F. RAYNOUARD, *Choix des poésies originales des troubadours*, IV, p. 302); «qu'anc Natura no mes en lieis, so cre, / ni mais ni mens, mas aquo que'lh cove» (*id.*, *ap.* K. A. F. MAHN, *Gedichte der Troubadours*, Berlin, 1856-73, p. 83); «une pucele i vint, belle et encoloree, / ainsi conme Nature / l'avoit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

El concepto reaparece en el siglo XV castellano en el *Amadís* de G. Rodríguez de Montalvo, IV, 24: «Grasandor ... no podía creer sino que Dios por su mano las avía fecho» [a aquellas señoras tan extremadas en hermosura]; en el cancionero, Tapia *(Canc. cast. del siglo XV*, ed. Foulché-Delbosc, núm. 835): «Tal gesto para adorallo / solo Dios pudo hazello»; el mismo, en el *Cancionero del Museo Británico*, ed. H. A. Rennert, núm. 250: «Que sola la mano dél / os hizo tal entre nós» (31); y, en el siglo XVI, Bernardo Tasso, elogiando a Julia Gonzaga: «Donna real, la cui beltà infinita / formò di propria man l'alto Fattore»; Tansillo en la *Canción III:* «... la bocca, gli occhi e'l riso / e i membri, in Paradiso, / fatti per man degli Angioli e di Dio». Corriente el motivo, Jorge de Montemayor lo utiliza al traducir (p. 312) una *Demanda* de Auzías March, que no lo ofrece en el original (p. 158) (32).

No hallo ejemplo de que se diga como alabanza de una dama que la Naturaleza misma la hizo, o que la

---

enfaçonnée» *(Li Romans d'Alixandre*, ed. H. Michelant, Stuttgart, 1846, 545.24); *Athis e Propihilias*, 10407: «Ainz, la fist Deus, e il pert bien»; *Fergus*, 34.34: «Si grant biauté li a donée / Damesdius qui vaut mettre painne / a former de sa main demainne»; *Roman de la Rose*, pp. 2989 y s.: «Sachiez, se la letre ne ment, / que Dieus la fist demainement.»

(31) H. A. Rennert, ed., *Der spanische Cancionero des Brit. Mus.*, Erlangen, 1895, p. 115; sobretiro de *RF*, X, pp. 1-176.

(32) Otros materiales: Gil VICENTE, «Dom Duardos», en *Obras*, III, p. 251: «Melisa ... que Dios pintó»; D. GUILLÉN DE AVILA, *Panegírico en alabanza de la reina Da. Isabel*, II, p. 9: «Estava comigo [Cloto] la Naturaleza, su gesto con mano sotil adornava», etc. Intencionalmente vago, como de costumbre, F. DE HERRERA, «Elegía XVI» *(BAE*, t. XXXII, p. 290*a*): «La bella luz [Da. Leonor] do el cielo gracias llueve» [esta poesía no figura en el tomo que V. García de Diego preparó para los *Clásicos Castellanos*]; ARGENSOLA —siempre oscuro cuando platoniza—, *Rimas*, ed. J. M. Blecua, Zaragoza, 1950-51, p. 38: «Considere la belleza / quando la Naturaleza / la trazó en su misma idea»; Francisco DE LA TORRE, *Poesías*, ed. A. Zamora Vicente, p. 142: «del simulacro de Natura bello»; Francisco DE FIGUEROA, «Canción VI» *(Poesías*, ed. A. González Palencia, *SBE*$_2$, XIV, Madrid, 1953, p. 155.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

creó con sus propias manos, excepto en el *Soneto XX* de Shakespeare: «A woman's face with Nature's own hand painted» (pero en el mismo soneto el poeta agrega otro encarecimiento, humorísticamente contrapuesto a afeite en la amada ideal de R. Crashaw: «A face made up / out of no other shop / than what Nature's white hand sets»). Pues, siendo por definición ortodoxa «gignendi et faciendi potens», ello era cabalmente su función regular y no implicaba particular excelencia. Pero sí lo era ADJUNTARSE A DIOS COMO COLABORADOR; así en los *Carmina Burana*, núm. 132, p. 205: «Meque traxit cura / insignit[a]e virginis, / in cuius figura / laboravit Deitas / et mater Natura»; o en Gace Brulé, LII, 15 (33): «Et s'en vos a Dieus ou Nature mis / plus de toz biens qu'en autre creature.» En *Cligés*, 808 y ss., Chrétien describe muy menudamente las facciones de la bella Soredamor, dando por autor de las unas a Dios y de las otras a la Naturaleza (34).

---

(33) GELZER, *Nature*, p. 22: «Unsicher». [La precitada poesía de los *Carmina Burana* corresponde al núm. 170 en la edición de Hilka y Schumann.]

(34) *Recueil ... des fabliaux*, ed. A. de Montaiglon & G. Raynaud, Paris, 1870-92, B, II, p. 95 (cfr. Anlage I): «Por enbler cuers et sens de gent / fist Dieus en lui passe merveille, / ainz mais nus ne vit sa pareille. / Nature, qui fait l'avoit, / qui tote s'entente i metoit, / ot mise et tot son sens, / tant qu'el en fu povre lonc tens.» *La dame a la lycorne et le beau chevalier au lion*, ed. Fr. Gennrich, Dresden, 1908, Rondel, vs. 7475 y s.: «Que j'ain plus belle creature / c'onques fourmast Dieu ne Nature» = 7482-4; cfr. 7687 y s.: «Onques Dieus ne fist ne Nature / plus grant beauté que en vus a.» PHILIPPE DE REMI, «Manekine» (*Œuvres poétiques*, ed. H. Suchier, Paris, 1884-85), vs. 72 y ss.: «Et Dieus, qui tous les biens avance, / mist en li, quanque (i) mettre i dut / Nature, qui pas ne recrut...». Dios y Natura colaboran en la creación de la hermosa infiel del *Jugement dou roy de Behaigne* de Guillaume de Machaut, ed. E. Hoepffner, Paris, 1908, t. I, vs. 695 y ss. (cfr. 798 y ss. y 852 y ss.): «Pour ce que Dieus et Nature la belle, / quant il formèrent / celle que j'aim, si fort se deliterent / en la très grant biauté qu'il li donnerent / que loyauté a mettre y oublierent.» *Id.*, *Dit dou vergier*, vs. 103 y s.: «Dieus et Nature l'ont si faite, / car elle est en tous biens parfaite.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

El ENLACE de Dios y Natura (al cual se agrega a veces Amor, al modo provenzal (34 bis), a veces el arte o ingenio) es un concepto favorito de Petrarca, por ejemplo, en la *Canción LXXIII:* «Poi che Dio e Natura et Amor volse / locar compitament ogni virtute / in quei be' lumi ond'io gioioso vivo»; en los *Sonetos CXCIII,* que acaba: «Allora inseme in men d'un palmo appare / visibilmente quanto in questa vita / arte, ingegno, Natura e'l ciel po fare»; y *CXCIX,* en elogio de la mano de Laura: «Man ov'ogni arte e tutti loro studi / poser Natura e'l ciel per farsi onore»; así como *CCXLVIII:* «Chi vuol veder quantunque po Natura / e 'l ciel tra noi, venga a mirar costei» (35). Y a la zaga de Petrarca, Santillana, *Soneto CLXXIV:* «Quando yo veo la gentil criatura...».

Otras veces, la actitud del poeta es menos conciliatoria y, reflejando sin duda su propio conflicto (36),

---

(34 bis) Por ejemplo, Arnaut de Maruelh *(Studi romanzi,* t. III, núm. 25 = Gelzer, p. 19): «La genser que anc formes / Amor e la plus gaia.» Cfr. el soneto de Lorenzo el Magnífico que comienza: «Candida, bella e delicata mano, / ove Amore e Natura poser quelle / leggiadre dita...». Shakespeare, *Soneto CXLV:* «Those lips that Love's own hand did make».

(35) Lorenzo el Magnífico en el soneto «Belle, fresche e purpuree viole»: «Onde il soave odor Natura tolse, / o il Ciel ch'a tanto ben degnar ne vuole?» *(Lirici del Quattrocento,* p. 171). Miguel Angel: «Spirto ben nato, in cui si specchia e vede / nelle tue belle membra, oneste e care, / quanto Natura e'l Ciel tra noi può fare / quand'a null'altra sua bell'opera cede» *(Le Rime,* p. 26; véase, *infra,* nota 55).

(36) Pienso que autorizan esta inferencia las variantes de los manuscritos, que atestiguan los escrúpulos de los escribas. Véanse los elocuentes ejemplos reunidos por H. GELZER, *Nature,* pp. 25 y ss.: *Eracle,* pp. 2518 y s.: «A le plus bele creature / qu'onques el mont formast Nature.» El ms. B trae: «C'onkes fors Dieu formast Nature.» Chrétien de Troyes había escrito en el *Erec,* pp. 435 y s.: «Onques Deus ne sot feire miauz / le nez, la boche ne les iauz»; el escriba del ms. A, familiarizado con la Naturaleza en esa función, atropella la métrica y sustituye «Deus» por «Nature». Otro texto... acaba el elogio con el verso: «Tant l'avoit bien Nature ovree»; el ms. V reemplaza «Nature» por «Jhesus», bastante raro en el papel de creador. Gelzer, p. 17, trae un ejemplo provenzal,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

CONTRAPONE DIOS A LA NATURALEZA, SUBRAYANDO ORTODOXAMENTE LA SUPERIORIDAD DE LA OBRA DE AQUÉL. Por ejemplo, Peire Vidal, XVI, 59: «Qu'aissi-us fetz Deus de faisso / que Natura i pertrazo.» Muy explícita es la graciosa formulación del *Yvain*, 1493 y ss.: «Onques mes... / ja la fist Deus de sa main nue / por Nature feire muser. / Tot son tans i porroit user / s'ele la voloit contrefeire, / que ja n'an porroit a chief treire.» Un poemita francés compuesto en 1255 para las bodas de Isabel, hija de San Luis (ed. Edmond Faral, *Rom.*, XLI, 1912, p. 269, estr. 3): «Et je ke dis? / Nature fist / si tres bele faiture? / Se je le dis / mensonge fiz; / kar onques creature / ne fist fors par mesure: / Onques Nature ne forma / si bele forme com ele a, / qu'ele est sans mesproisure. / Deus la fist por faire muser / et raviser / Nature.» Concuerdan con tal actitud *Philomela* (ed. C. de Boer, 142): «Tel l'ot Deus feite que Nature, / mien esciant, i fausit bien, / s'ele i vosist comancier rien», y el *Roman de la Rose*, 2985 y ss.: «A son semblant e a son vis / pert qu'el fu faite en parevis, / car Nature ne sëust pas / uevre faire de tal compas. / Sachiez, se la letre ne ment, / que Dieus la fist demainement» (37).

---

de Arnaut Daniel (ed. U. A. Canello, Halle, 1883, VIII, p. 41): «Non poc plus / neis Jesus / far de tals ...», debido quizá, como sostiene Gelzer, a la fuerza del consonante. En un largo trozo del *Fergus*, que con minucia medieval detalla cómo Natura labra rasgo a rasgo a la hermosa, el escriba del ms. P reemplaza una vez «Nature» («car Dieus i mist tout sa cure» por: «car si bien s'i garda Nature») y la deja las restantes. Cotéjense también los *Cants d'amor* de Auzias March, p. 81: «A Deu no plach belleza vos donar / sinó que fos d'amor servimènt», y la traducción de Jorge de Montemayor (ed. F. Carreres de Calatayud, Madrid, 1947): «No's dio Naturaleza tal figura / para que del Amor bivàys essenta.»

(37) Lo mismo en esencia dice Guittone d'Arezzo al final de su soneto *Fero dolor e crudel pena e dura:* «Non fo Natura in voi poderosa, / ma Deo pensatamente, u' non è faglia. / vi fe', com fece Adamo e sua sposa.»

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En el próximo siglo reelabora el motivo Guillaume de Machaut en el *Dit dou Vergier* (vv. 92 y ss.): «Et c'est drois, que je ne cuit mie / que Nature qui tout conçoit / soutieument si soutive soit / Qu'onques figurer la sceüst / se Dieus proprement n'i eüst / mis la main a la figurer» (38).

Parecería que este motivo se halla muy principal, por no decir exclusivamente, en los siglos XII a XIV, cuando el problema de la Naturaleza —su función y jerarquía— es, como se ha visto, de actualidad. Pues, entre los muchos matices del tema que estudiamos, el conflicto entre Dios y Naturaleza es enteramente excepcional, y lo hallo sólo en dos poetas, aficionados ambos, por vocación y oficio, a llevar a su verso barroco la especulación teológica. Es el primero George Herbert, quien, al pintar la creación del hombre en *The Gifts of God*, piensa que Dios ha dado a su criatura todos los bienes mundanos, menos el del reposo (F. T. Palgrave, *The Golden Treasury*, p. 76):

> For if I should (said he) / bestow this jewel also on my creature, / He would adore my gift instead of Me, / and rest in Nature, not the God of Nature. / So both should losers be.

El segundo caso: Sor Juana Inés se dirige a la Virreina Condesa de Paredes, expresa con rigurosa exactitud el papel que la Escolástica asigna a la Naturaleza, y el contraste entre la precisión de su pensamiento y la fluidez de su verso cortesano da singular gracia a su lisonja:

---

(38) Otro ejemplo señalado es el de Jordi de Sant Jordi *(Obres poetiques*, ed. J. Massó Torrents, Bibl. Hisp., IX, Barcelona-Madrid, 1902), p. 20, en donde Dios da a Natura orden de hacer l'*aymia:* «Ben haja Dieu qui mandech a Natura / que us formas tal que a vos degués servir / e dar lausor, duptar e cartenir, / perque bendich mon Dieu e ma ventura.»

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En cuya sin par belleza / esmera todo su estudio / la docta Naturaleza. // Y mirándose excedida / en fábrica tan perfecta, / reconoció ser esmero / de más alta Providencia, // pues, aunque la obra fue suya, / a más soberana idea / asistió como ministra, / y no obró como maestra (i).

Más frecuente es enaltecer a la dama encareciendo su valor como obra ya de la Naturaleza, suponiendo, por ejemplo, que es OBRA ÚNICA, CUYA PERFECCIÓN ES MISTERIOSA AUN PARA SU PROPIO ARTÍFICE, QUE SE SABE INCAPAZ DE REPETIRLA. Claro es que tal elogio corresponde, en rigor, a la obra de un artífice humano. Acerca del tahalí áureo de Heracles dice la *Odisea*, XI, 613 y s.: «Quien con su labor había hecho aquel tahalí no había labrado ni labraría jamás otro semejante.» Y parafrasea Heliodoro a propósito del cinto de Cariclea (III, 4.2): «Quien lo había manufacturado, había encerrado en él la suma de su arte, pues ni había forjado antes nada semejante ni podría forjarlo otra vez.» Pero, centrándose el esfuerzo en ensalzar la criatura y no al Creador, parece que es espontánea la transferencia de esta pintoresca situación —impotencia del artífice de repetir la maravilla única—, lo que implica mil factores —una concurrencia de azares— cuyo misterio se le escapa aun al sumo artífice.

Así, a mediados del siglo VII escribe el continuador del insigne novelista hindú Dandin en el cap. V de *Los diez príncipes* (39): «En verdad, cuando Dios creó su hueste de hermosas mujeres, ella [la princesa Avantisundari] fue un maravilloso accidente... ¿Por qué, si no, poseyendo él tal talento creador, no modeló una hermosura rival?»

(39) Según la traducción de A. W. Ryder, University of Chicago Press, 1927, p. 48.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En la literatura de Occidente, los ejemplos de este concepto son abundantes y variados. Godofredo de Vinsauf, en un pasaje característico de su *Poetria nova* (40), elogia así a Ricardo Corazón de León: «Non illo potuit fecisse priorem / nec voluit Natura parem.» En el modelo de planto, a propósito de la muerte del mismo rey, la desafía (pp. 209, 404 y s.): «Vel redde sepultum / vel forma similem», como iguales imposibles.

Lo repite Chrétien de Troyes, *Yvain*, 1503 y ss., a propósito de la viuda Laudine: «Nes Des [el ms. A cambia piadosamente: «N'est hom...»], s'il s'an voloit pener, / n'i porroit, ce cuit, assener, / que ja mes nule tel feïst / por painne que il i meïst.» Y en *Erec*, ed. Bekker, 408 y ss.: «Ele meïsme s'en estoit / plus de cinq cenz fois merveillie / coment une seule foie / tant belle chose faire pot; / ne puis tant pener ne se pot / qu'ele [Nature] peust son examplaire / en nule guise contrefaire»; *ibid.*, 429: «Onques Deus ne sot faire miauz» (41). Como término de esta serie parecen menos desaforados los versos de Juan de Mena (ed. Foulché-Delbosc, *Cancionero cast. del siglo XV*, núm. 18),

(40) Ed. E. Faral, *Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, p. 207, vs. 334 y s.

(41) Otros ejemplos entresacados de autores ultrapirenaicos: Arnaut Daniel (ed. U. A. Canello, VIII, 41): «Non poc plus / neis Jesus / far de tals »; Folquet des Romans (*Gedichte*, ed. R. Zenker, Rom. Bibl., XII, 1896, Epístola XII, 83): «Ja bocca vemelha / qu'anc Deus non sap far sa parelha / per baisar ni per rire gen»; Raoul de Ferrières (ed. J. Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers français*, II, Marburg, 1896, v, 31): «Onques sa pareille ne fist. / Et s'il s'en voloit bien pener, / ne feroit il mie sa per, / car il n'a dont il la feïst»; Adenet LE ROI, *Les Enfances Ogier* (ed. A. Scheler, Bruxelles, 1874, vs. 2677 y s.): «Nature avoit trop a estudier / s'ele ert a faire de li recoumencier»; GELZER, *Nature*, pp. 13 y s., cita *Garin de Monglane*, fol. 51a14 («nach der Marburger Kopie von Voigt»): «Si dirons de Mabile, qui si grant beauté a / C'onques Dieus, nostres sires, si bele ne forma / en tost siecle mortel, ne jamais ne fera / si sage ne si preus, qui verté en dira, / si ce ne fust la Virge qui Damedeu porta.»

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verdadero repositorio de variantes sobre el tema que estudiamos: «Las damas que vos otean... / ninguna tal como vós» (42).

En el siglo XVI el tópico cobra nuevo esplendor y nueva vida en los versos de Ariosto, *Orlando furioso*, X, 84, los cuales no ensalzan la belleza de una mujer, sino la de Zerbino, príncipe de Escocia: «Non á un sì bello in tante altre persone: / Natura il fece e poi roppe la stampa.» No se conocen los orígenes literarios de este verso (43), pero es indudable que ha sur-

(42) El texto de Foulché-Delbosc está muy viciado, faltan versos; en la copla tercera, el sentido pide: «si pudiesse», que alguien sustituyó por «se pudiesse» para evitar la repetición de *poder* y las dos construcciones condicionales, nada raras en Mena. En la copla cuarta no consta el verso «después de la Virgen María»: ¿habría escrito el poeta quizá: «tras de...» o «después de Santa...»? De todos modos, es excepcional la ortodoxa salvedad, tanto más cuanto que es la única mención de la Virgen, según creo, que se halla en las obras de Mena.

(43) Ver la apostilla de Pio Rajna en *El pensamiento de Cervantes* de A. Castro, Madrid, 1925, p. 166, n. 1. Yo creo que Ariosto, para ensalzar al joven príncipe, piensa en una estatua o relieve, superando así la vieja metáfora (cfr. ARISTÓFANES, *Ranas*, vv. 720 y ss.; *Los Acarnienses*, vv. 517 y s.; *Pluto*, vv. 862, 957; Philo, *De somniis*, II, p. 27) que compara la generación del hombre al acuñar de la moneda. Así, Alán DE LILA, *De planctu Naturae*, p. 469 (Wright, I): «[Deus Naturam] tamquam sui vicariam rerum generibus sigillandis monetariam destinavi.» Cfr. MENA, *Coplas contra los pecados mortales*, 38e y ss.: «Providencia nunca queda, / que nos fizo de terruño, / tal que nos funde y da cuño / de nuevo, como moneda.» Otras imágenes de artífice son las de los martillos y yunque (*De planctu Naturae*, 463, 475; *Roman de la Rose*, 19.545 y ss.) y la de la escritura (apoyada en un sentido obsceno de *calamus*): SAN ISIDORO, *Etymologiae*, XI, 1.104; Alvaro DE CÓRDOBA, «Indiculus luminosus», en *España Sagrada*, XI, 249; *De planctu*, 463 (debo estos ejemplos al citado estudio de E. R. Curtius, p. 191). Bernardo Silvestre atribuye a sus genios (38,99 y 49,83) el oficio de pintor, y ALÁN, *De planctu*, 517, muestra al Genio trazando en pergamina con el cálamo las formas de las cosas. Jean de Meung se sirve de la imagen de la escritura para la generación humana. En los *romans* franceses es corriente el uso de *enluminer*, como si se tratase de pintar una miniatura. *Erec*, 429 y ss.: «Sor la blanchor par grant mervoille, / d'une color fresche et vermoille, / que Nature li ot donée, / estoit sa face enluminée»; *Perceval*, 7870 y s.: «L'ot

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gido en el siglo glorioso de la escultura italiana. Ariosto visualiza la estatua de bronce de un joven guerrero (en verdad mucho más frecuente que la representación femenina en la estatuaria italiana del siglo XVI) y encarece su singularidad absoluta, declarando imposible su reproducción mecánica, por el soberbio gesto de la Naturaleza artífice. El sentimiento de suntuosa prodigalidad, la referencia básica a las artes debieron de contribuir al prestigio del verso. Como cosa de todos sabida, Giovan Battista Basile intercala graciosamente

---

anluminee Nature / d'une color vermoille et pure»; *Fergus*, S. 42,37 y ss.: «Car Nature s'i vaut penner. / Por le blancor enluminer / i mist une color vermelle...»; *Duc de Mayence*, 4256 y s.: «Et sa très grant biauté / ne vous sai je esmer, / dont Damedieu ot fet / son cors enluminer»; *Gui de Nanteuil*, ed. P. Meyer, 440 y s.: «Elle est assés plus blanche que seraine ne fee, / de moult gente colour l'a Deus enluminée». En el mismo sentido, la Naturaleza «retrata» a la hermosa, no la crea, en *Bel Inconnu*, 3251 y s.: «Issi l'avoit Nature faite, / par grant estude l'ot portraite.» Cfr. *La Celestina*, VI, 277, que llama a la Naturaleza «pintor»; Alfonso DE MONTAÑOS, *Cancionero de Stúñiga*, p. 268: «El pintor rey Emanuel / soberano / vos obró con un pinzel / de su mano...»; TAPIA, *Canc. cast. del siglo XV* (ed. R. Foulché-Delbosc), núm. 805; Cristóbal de Castillejo, p. 117*a*: «El resplandor de su cara / a ninguno se compara / sino a su mismo pintor»; Incierto [¿Pedro Espinosa?] («Flores de poetas ilustres», en *BAE*, XLII [= *Poetas líricos...*, ed. A. de Castro, t. II], p. 11*ab*): «Antes que borre el tiempo mal criado /.../ los matices y esmaltes de tu cara, / rasgos divinos del Pintor sagrado...»

Los dos conceptos se hallan unidos en los versos de Tapia «En loor de una señora» *(Canc. del Museo Británico*, ed. Rennert, número 250, p. 115), en los que Dios tiene el oficio de escriba: «Do vuestro gesto es papel / y las letras de oro vós, / y el escrivano fue Dios...» Pero Shakespeare piensa ya en el proceso mecánico de la impresión: «She carved thee for her seal, and meant thereby / thou shouldst print more, not let that copy die» *(Soneto XI)*. Con razón CURTIUS *(Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, p. 134) señala el enlace de estos versos con los exhortos genesíacos de Alán de Lila y Jean de Meung.

Reelabora con artificio barroco el mismo tema el villancico atribuido a SOR JUANA *(Obras completas*, II, pp. 234 y s.), que muy despaciosamente compara a la Virgen con un libro impreso («El mejor Libro del mundo / es, y de[l] mejor Autor»): «Si es la Gloria que en él campa / lo celestial que contiene, / diga el Cielo que le viene / de molde su hermosa estampa...»

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

el verso del *Orlando* en el soliloquio del rey viudo que desespera de hallar tal mujer como la que ha perdido *(Il Pentameron* [1634-36), II, 6, traducción de Benedetto Croce, Bari, 1925, I, 229): «Dove troverò una femmina pari di bellezza a mia moglie ... se Natura fece Nardella (che sia in gloria!) e poi ruppe la stampa?»

En España, Garcilaso lo vertió y glosó en su *Egloga II*, 781 y ss.:

> Una obra sólo quiso la Natura / hazer como ésta, y rompió luego apriesa / la estampa do fue hecha tal figura. // ¿Quién podrá luego de su forma espresa / el traslado sacar, si la maestra / misma no basta, y ella lo confiesa?

Acerca de la bella Polinarda, declara Palmerín de Oliva (1511) «que la Naturaleza, incapaz de volver a hazer su semejante, rompió su molde» (I, 32) (44).

Cervantes, tan entusiasta de Ariosto y de Garcilaso, se acuerda varias veces del tópico. En *La gran sultana*, I, el eunuco Mamí pondera en estos términos la belleza de doña Catalina de Oviedo (*Comedias y entremeses*, ed. Bonilla y Schevill, II, 125): «Tal jamás la ha visto el sol, / ni otra fundió en su crisol / el cielo que la compuso.» En el *Persiles y Sigismunda*, III, 3, se lee: «Auristela, a quien no quiso dar ygual la Naturaleza»; como aquí el concepto está reducido a su esencia, páginas más adelante (IV, 6, final) Cervantes lo roza en forma más plástica: «La Naturaleza avía

(44) Como me es inaccesible el original, me valgo del libro de Mary PATCHELL, *The Palmerín Romances in Elizabethan Prose Fiction*, Columbia University Press, 1947, p. 54. ¿Se encuentran estas palabras en el original español, cinco años anterior a la primera edición del *Orlando*? ¿O son agregado del traductor inglés, Anthony Munday, que tradujo *Palmerín de Oliva* en 1588, basándose en una versión francesa (p. 19)? Mary Patchell cita el ciclo de los Palmerines en las traducciones de Munday, que, sobre indirectas, no se proponían ser fieles.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hecho iguales y formado en la misma turquesa a él y a Auristela.» Por último, y como es tan frecuente, el *Quijote* (II, 30) parodia risueñamente el concepto de Ariosto. El Duque ha cometido el traspié de contraponer la hermosura de Dulcinea a la de la Duquesa, a quien don Quijote ha declarado cortésmente «digna señora de la hermosura». Sancho salva el espinoso problema de la primacía, invirtiendo la hipérbole del *Orlando:* «Yo he oýdo dezir que esto que llaman Naturaleza es como un alcaller que haze vasos de barro, y el que haze un vaso hermoso también puede hazer dos y tres y ciento.»

Lope no pudo resistir a la tentación de echar a broma el concepto de la Naturaleza incapaz de repetir su portentoso acierto, y «Tomé de Burguillos» lo aplica oportunamente para halagar a una beldad tuerta (p. 57):

> Aviendo hecho en ti Naturaleza, / Julia, el ojo derecho tan perfeto, / juzgó que era bastante, o fue defeto / de no acertar a darle ygual belleza.

Por su especial ingenio, el concepto sobrevive, asomando con dejo humorístico en la literatura de los siglos XVIII y XIX. Por ejemplo, Robert Burns en *Bonnie Lesley;* la primera copla indica el tono, al comparar las conquistas de la moza a las de Alejandro, y en la segunda hallamos el familiar motivo:

> To see her is to love her, / and love but her for ever; / for Nature made her what she is, / and ne'er made anither [*sic*].

V. Ruiz Aguilera, habiendo escrito en *Armonías y cantares* (1864):

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> Dios al mar límites puso (j), / y los puso a la hermosura: / cuentan que, cuando naciste, / dijo en latín: «¡Non plus ultra!»,

protestó en el Prólogo de sus *Cantares* (1873) de que se calificase su poesía de popular y se quejó de plagios y deformaciones. Pero la acogida se explica: el pueblo reconocía en esos cantares el innegable sabor popular que el poeta se había propuesto darle, lográndolo muchas veces. Es la recíproca de su propio cantar (p. 312, núm. 212): «Un cantar bajó al pueblo...».

Andresillo Marijuán, el narrador de *Gerona* (escrita por Galdós en 1874), dice del general don Mariano Alvarez, defensor de Montjuich:

> Quería que todos fuesen como él, es decir, un hombre para atacar y una estatua para sufrir; mas no podía ser así, porque de la pasta de D. Mariano, Dios había hecho a D. Mariano, y después dijo: «Basta, que no haremos más» (cap. VI, p. 67). Nosotros decíamos que el yunque y el martillo con que Dios forjó el corazón de D. Mariano no había servido después para hacer pieza alguna (cap. VIII, p. 90). [Véanse *Episodios Nacionales*, IV (1883).]

Y nadie más exquisitamente que en nuestro siglo Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (1913) (45):

> Et quand il était tenté de regretter que depuis des mois il ne fît plus que voir Odette, il se disait qu'il était raisonnable de donner beaucoup de son temps à un chef-d'œuvre inestimable, coulé pour une fois dans une matière différente et

(45) Ed. Gallimard, Québec, 1944, II, 16.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

particuliĕrement savoureuse, en un exemplaire rarissime... (46).

Rebajado Dios (o la Naturaleza) al papel de artífice humano, surge de suyo otro modo de ensalzar su criatura, insistiendo en que El o ella la crearon CON ESPECIAL ESMERO O ESPECIAL MATERIA O ESPECIALES MIRAS. Así el poeta anglolatino Hilario (alrededor de 1125) (47): «Te non fecit Natura subito, / laboravit in te plus solito.» Guillermo de Blois en su comedia elegíaca *Alda* antepone al retrato retórico de la heroína, vv. 125 y ss.: «Quo studio, quanto Natura creavit / Aldam, testatur et docet oris honos.» El poema sobre Píramo y Tisbe, delicias del preceptista Gervasio de Melkley (48), con igual técnica dice antes de pasar a describir a la protagonista: «Huic operi laetas iurasses apposuisse / Naturam tota sedulitate manus.» Para elogiar un paraje ameno, Godofredo de Vinsauf escribe, con retruécano (49): «Est locus in cuius sudans Natura decorum, / cum fecisset opus, noluit artis opem» (50).

---

(46) La imagen de Ariosto, aunque ya no aplicada a la creación de un ser humano, parece haber rondado el pensamiento de Robert Louis Stevenson, cuando escribió en su cuento *Markheim*: «He played a game of skill, depending on the rules, calculating consequence from cause; and what if Nature, as the defeated tyrant overthrew the chess-board, should break the mould of their succession?»

(47) *Versus et ludi*, ed. J. B. Fuller, New York, 1929, p. 70.

(48) FARAL, *Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle...*, páginas 331.15 y s.

(49) *Id., obra cit.*, p. 274.

(50) *Carmina Burana*, ed. J. A. Schmeller, núm. 40, pp. 129 y s. (= ed. H. y Sch., núm. 67):

A globo veteri / dum rerum faciem / traxissent superi, / mundique seriem / prudens explicuit / et texuit / Natura, / iam praeconceperat / quod fuerat factura. // Quae causas machinae / mundanae «sciscitans», / de nostra virgine / iamdudum cogitans, / plus hanc excoluit, / plus praebuit / honoris, / dans privilegium / et pretium / laboris // ... Naturae studio / longe venustata / contendit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Abundan en las literaturas en vulgar:

> Peire Vidal (ed. Bartsch, IV, 63): «E quan la volc bastir, / Deus mes i son albir / qu'en ren als no l'avia»; Sordello (ed. De Lollis, XVIII, 7): «Peire Guilhelm, tot son afan / mes Dieus en leis far per mon dan.» Siglo XIII: *Lai de Tydorel* (ed. E. Lommatzsch, Berlin, 1922), vv. 141 y ss. y, sobre todo, 383: «Molt seront bel a desmesure, / molt s'en entremetra Nature, / car molt seront preuz et vaillanz»; *Roman de Thèbes*, 6081 y s (= H. Gelzer, «*Nature*»: *Zum Einfluss der Scholastik...*, p. 3); «Sor la blanchor, par grant conseil, / ot Nature assis del vermeil»; y 8431 y s.: «Levres grossetes par mesure, / toz (?) bien baisier les fist Nature»; *Athis e Propihilias*, 2715 y ss.: «Devers les jambes e les piez / les ot Nature bien tailliez / et bien formez d'une mesure, / par grant consoil e par grant cure»; *Ipomedon*, 2249 y ss.: «Jo ne quit mie ke Nature / les [labios] öust fet de tal mesure / fors sul pur beser ducement»; *Philomena* (ed. C. de Boer), 167 y ss.: «Car Nature s'an fu penee / plus que de nule autre rien nee, / si ot mis quanqu'ele pot» (51).

---

lilio / rugis non crispata / frons nivea... // sed, ne candore nimio / evanescat in pallorem, / praecastigat hunc candorem / rosam maritans lilio / prudentior Natura ..

(51) *Fergus*, 4, 3, 3: «O lui une pucele gente, / en cui Nature mist s'entente / por faire lui au mius que sot»; *Ipomedon*, 433 y s.: «Nature, einz ke celui feit, / estudie e grant entente i meit»; *Bel Inconnu*, 3951 y s.: «Issi l'avoit Nature faite, / par grant estude l'ot portraite»; Gérard D'AMIENS, *Méliacin* (véase G. Bertoni en *ZRPh*, XXVII, 1903, p. 617): «Vit que Nature ot mis s'entente / en li de trestoute biauté»; Gace BRULÉ [?], *Chansons* (ed. G. Huet, Paris, 1902, XLV, 23): «Le beau cors qu'a grant loisir / fist Deus en joie pleniere»; *ap.* Blondel de Nesle, *Die Lieder*, ed. G. Wiese, Dresden, 1904, p. 171.10: «Oels rians et de bon'aire, / si bels com Deus le sot faire, / et s'i mist s'entention / ch'en un an ne fist

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ingenuamente luciendo su vacilante erudición, escribe Guittone d'Arezzo, I, 10-15 (p. 3): «Ché la Natura entesa / fo di formare voi, co'l bon pintore / Policreto fo de la sua pentura; / che non po cor pensare, / né lingua devisare, / che cosa in voi potesse esser più bella» (52).

En el siglo XIV, declaran Guillaume de Machaut, *Le dit dou vergier*, 75 y ss.: «... onques Nature / en creer nulle creature / ne mist si trestoute s'entente, / comme a sa douce façon gente», y Petrarca, «Soneto», en *Rime e trionfi*, ed. F. Neri (1953), núm. 199: «Man ov'ogni arte / e tutti loro studi / poser natura e'l ciel per farsi onore.»

> Entre los cumplidos no del todo sinceros que el infante Roboán endereza a la dueña Gallarda, leemos en *El Caballero Zifar* (ed. Wagner, página 394): «E bien semeja que Dios, quando vos fazía, muy de vagar estava, e atantas buenas condiciones puso en vós de fermosura e de bondat que non creo que en muger deste mundo las podiese ome fallar.» Pensamiento que parafrasea Santillana en el cantar en que loa la hermosura de sus hijas (*Canc. cast. del siglo XV*, núm. 256, c. 4*cd*): «Porque Dios todos mis fechos / dexó, quando fer las quiso.» Al ver a la linda Briolanja pregunta Amadís a Agrajes (II, 40): «¿Qué vos parece desta donzella?» Y res-

---

s'el(e) non.» El citado poema para las bodas de Isabel, hija de San Luis (*Rom.*, XLI, 1912, p. 268): «Grant poinne mist Nature, / ce m'est avis, en li former.»

(52) Ballata (*ap.* G. CARDUCCI, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Sesto S. Giovanni, 1912, p. 85): «Oltra natura umana / vostra fina piacenza / fece Dio per essenza / che voi foste sovrana.» PETRARCA, *Soneto CIC*: «Man ov'ogni arte e tutti loro studi / poser Natura e'l Ciel per farsi onore.»

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ponde aquél: «Paréceme que si Dios ovo sabor de la fazer fermosa, que muy por entero se cumplió su voluntad.» La *Crónica troyana*, III, 17 (fin), traduce puntualmente el retrato de Policena de la *Historia destructionis Troiae:* «La Natura la quiso debuxar con mucho estudio, y que no durmió quando la crió, y no erró ni falleció en ella en cosa alguna, sino en tanto que la hizo mortal.» Tapia, en la composición citada del *Canc. del Museo Británico*, núm. 250, p. 115 [ofrece una variación muy personal]: «Hizo os [Dios] de tanta excelencia / que, con todo su saber, / tuvo tanto que hazer / que se vido en differencia / las fuerças de su poder; // que mirando aquel primor / de la gran belleza vuestra, / bien parece por la muestra / al que a de ser judgador / que penava el Hazedor.» Alfonso de Montaños, *Cancionero de Stúñiga*, p. 268: «Y esmeró [el pintor rey Emanuel, es decir, Jesús] tanto loçano vuestro bulto, / jamás no fue trasulto / en humano.» Diego de San Pedro, en el loor de Isabel la Católica al comienzo de *Arnalte y Lucenda*, p. 10: «Pues quien os hizo de lodo / tuvo con su saber todo / muy bien que hazer en ella.» *La Celestina*, VI, 227: «En la que toda la Natura se remiró por la fazer perfeta.» Auzías March, p. 14, *Cants d'amor*, XI, «Sols pera vos basta la bona pasta / que Deù retent per fer singulars dones, / fetes n'a assats mòlt savies ĕ bones, / mes complimĕnt dona Teresa 'l tasta» = Jorge de Montemayor, p. 36: «La buena massa vos basta a vós, Señora, / a do sus dones siempre Dios reparte; / si ha hecho sabias, buenas hasta ahora, / doña Teresa alcança mayor parte.»

Esta veta continúa a través del Siglo de Oro espa-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

empiezan: «El pintar de Lisandra la belleza / en que a sí se excedió Naturaleza...»; Diego Hurtado de Mendoza, *BAE*, t. XXXII *(Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, vol. I), p. 68*a*: «A ti, doña Marina de Aragón, / a quien Naturaleza estudiosa / la obra sin tener comparación / hizo, sobrando a sí y a qualquier cosa...»; Juan Rufo, *A Diana*, último terceto, *BAE*, t. XLII *(Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, vol. II), p. 417*b*. Cfr. la *Glosa* de Francisco de Figueroa, p. 112.]

Quizá la más frecuente variante del motivo estudiado es la que afirma que Dios o la Naturaleza han creado a la hermosa como MUESTRA DE SU PODER O SABER. Ya Hildeberto de Lavardin, a comienzos del siglo XII, dice al describir un boscaje (Migne, *Patr. Lat.*, t. CLXXI, 1235A): «Hic experta fuit Natura quid ars sua posset.» [No escasean ejemplos posteriores:]

Hilario, *Versus et ludi* (ed. John B. Fuller, New York, 1929), 61: «Crede mihi, cum Natura te primum composuit, / Ad probandum sua iura te mundo proposuit. / Dotes multas, bona plura tibi quidem tribuit, / et quid posset sua cura prudenter exhibuit»; Matthieu de Vendôme (*ap.* Faral, *Les arts...*, p. 130): «Est Béroe... / Naturae desipientis opus»; Godofredo de Vinsauf (en su modelo de planto, acerca de Ricardo Corazón de León, *ap.* Faral, *obra cit.*, p. 209, vv. 393 y s.): «Nihil addere noverat ultra, / ipse fuit quicquid potuit Natura.» Un ejemplo opuesto de *Yvain*, 796 y ss.: «Mes plus de çan fois se seigna / de la merveille que il ot, / comant Nature feire sot / oevre si laide et si vilaine»; *Troie*, 5318 y s.: «En lui [Hector] mostra tot son saveir, / fors que plus bel le pöust faire»;

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ñol, y no faltan paralelos en la literatura inglesa hasta Donne y aun Dryden (53).

[Topos de Natura —claro que no Dios— que SE EXCEDIÓ A SÍ MISMA: Camoens, *Canção XIII*, p. 363: «Excedia o poder da Natureza»; Cervantes, *La ilustre fregona*, soneto *(Novelas ejemplares*, ed. Bonilla y Schevill, II, 285): «que en ella se extendió Naturaleza»; Sor Juana Inés de la Cruz, *Ovillejos* (a imitación de J. Polo de Medina: *Obras completas*, t. I: *Lírica personal*, ed. A. Méndez Plancarte, México, D. F., 1951, p. 320),

(53) Siglo XVI: B. de Torres Naharro, villancico al final de la *Comedia Jacinta (Propalladia...*, ed. J. E. Gillet, II, 364): «Holgava Dios aquel día / quando a vós os hizo tal, / de tan precioso metal / qu'el mundo no 's merescía»; Gil VICENTE, *Auto dos Reis Magos (Obras*, I, 42): «Esmeróse su poder / en hazer / tan graciosas sus hechuras», dice el rústico que quiere demostrar que Dios aprueba «andar tras las zagalejas». CAMOENS, *Canção XI* (ed. Rodrigues & Lopes Vieira, p. 358): «[Si pintara a su dama] a testa, que ordenou / Natura tão formosa / ... vira-se claramente, / O dama delicada!, / que em vós se esmerou mais a Natureza» (verso, este último, repetido en las *Oitavas*, I, como se verá más adelante). Antes de dejar el siglo XVI merece recordarse en particular en el *Pastor de Filida*, parte I, pp. 32 y ss., la profecía del mago Sincero sobre Enrique de Mendoza, mecenas de Montalvo (p. x). Allí se muestra a la Naturaleza en acción, para crear al hombre excepcional, casi exactamente como en el *Anticlaudianus;* ordena a Láquesis afrontar especial estambre, la cual obedece y profetiza oscuramente los sucesos del magnate: «Quando Natura con atenta mano, / viendo el Ser soberano / de do viene / el ser que el hombre tiene / ... otra *alguna.*»

Siglo XVII: *La Dorotea*, III, 7 (ed. E. S. Morby, p. 269): «una mujer con alma y tantas gracias que fue cuidado y particular estudio de la Naturaleza su hermosa fábrica». John Donne, como Auzías March, entiende que la dama celebrada ha sido hecha de materia especial. *To the Countess of Bedford* (Mod. Lib. ed., New York, 1971, p. 157): «You, for whose body God made better clay...» DRYDEN, *All for Love, or, The World Well Lost* (1678; ed. W. Strunk, Jr., 1911, III, 402-406: (Cleopatra teme que Octavia sea hermosa, y pregunta a Alexas) «Is she fair? / Bright as a goddess? And is all perfection / confin'd to her? It is. Poor I was made / of that coarse matter which, when she was finish'd, / the gods threw by for rubbish.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ibid., 332 («Einschiebsel von Maukaraume nach V. 19.448» = Gelzer, *Nature*, p. 4): «Nature i a son sen tout fait, / toute i a donné sa science / en lui former»; *Inc.* [*¿Bel Inconnu?*], 3242, *ap.* Gelzer, *Nature*, 5: «Tant le sot bien / Nature ovrer / c'onques si bele n'ot el monte»; Bernart de Ventadorn, XVI, 47; «Om no-l pot lauzar tan gen / com la saup formar Natura» (54).

[En España encontramos en las postrimerías de la Edad Media una actitud muy parecida.] Así, Diego de San Pedro, en *Arnalte y Lucenda*, p. 11, al adular a Isabel la Católica: «Es tal que no avía de ser / humanidad puesta en ella, / mas quísola Dios fazer / por darnos a conoscer / quién es El, pues fizo a ella.» En forma semejante, *La Celestina*, VI, 227: «Allá [en Melibea] hizieron alarde [las gracias] quanto más acabadas pudieron allegarse, porque conociessen los que la viessen quánta era la grandeza de su pintor.» En el soberbio comienzo, no ya la grandeza de Natura, sino la de Dios, se prueba por la belleza de Melibea, y las circunstancias que han favorecido el naciente amor de Calisto, como suerte de prueba cosmológica en que la creación entera está representada por los términos en que culmina: belleza de Melibea y amor de Calisto. Agréguese la *Comedia Florinea*, p. 174*b*; el héroe, sin negar la premisa de su perfección masculina, se las compone para afirmar la de la amada:

> «Y aun más te digo, que si el ser del hombre dize perfección —como tú dixiste—, que en ninguno la ay tal ni tanta como en mi señora, que

(54) Esto, desde luego, no es precisamente la hermosa como muestra del poder de Dios o de la Naturaleza. Agréguense dos sonetos de PETRARCA: *Rime*, ed. F. Neri, núms. 159 (que acaba con una alusión horaciana a Lálage) y 248.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

para mayor manifestación del poder de Dios —que puede poner las perfecciones donde quiere y como le plaze— por particular privilegio fue hecha muger; y en ella asentó el Criador sus perfecciones y la comunicación de las mías y el retrato [¿'compendio'?] de las del orbe.»

Cfr. *Serenata*, p. 307*b*: «Vós soys el retrato del sumo poder / que Dios ha mostrado en las criaturas...»; y *Comedia Eufrósina*, p. 307 (55). Pero parecería un modo característico de la poesía del Renacimiento acá más bien que de la Edad Media.

Por ejemplo, Jorge de Montemayor, en el *Canto de Orfeo*, del lib. IV de la *Diana* (ed. F. López Estrada, *Clás. cast.*, CXXVII, Madrid, 1946, página 190), elogia así a la última dama reseñada: «Aquella que allí vees en quien Natura / mostró su sciencia ser maravillosa, / pues no ay pasar de allí en hermosura, / no ay más que desear a una hermosa...»

Es un encarecimiento repetido en Camoens (56)

(55) Veronica GÁMBARA, *Soneto XXII:* «Donna gentil, che così largamente / de le doti del ciel foste arricchita / che, per mostrar la forza sua infinita, / fece voi così rara ed eccellente» (¿a quién se dirige?); Raoul de Ferrières, v, 31 *(ap.* J. BRAKELMANN, *Les plus anciens...*, II): «Deus, qui toz ses biens i assist, / voloit il son pooir mostrer? / Onques sa pareille ne fist...» Más moderadamente Policiano *(Lirici del Quattrocento*, p. 99) en los *Rispetti* para Madonna Ippolita Leoncina da Patro: «Chi vuol vedere lo sforzo di Natura / venga a veder questo leggiadro viso» («esfuerzo», no «obra cumplida»; a lo mejor debería figurar en la categoría que discuto *supra*, en la p. 000): MIGUEL ANGEL, *Le Rime*, ed. A. Foratti, núm. 31, p. 26: «Spirto ben nato, in cu' si specchia e vede / nelle tue belle membra oneste e care / quanto Natura e 'l Ciel tra no' può fare / quand'a null'altra sua bell'opra cede.»

(56) *Soneto LIV* (ed. Rodrigues & Lopes Vieira, p. 131): «Olhos formosos, em quem quis Natura / mostrar do seu poder altos sinais.» Lo notable es que el *Soneto LIII* empieza en forma muy semejante, pero modificando platónicamente el concepto. En la

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

y Lope. En *Guzmán el Bravo (Obras sueltas*, t. VIII, 1771, p. 184), tras enumerar varios casos singulares de fuerza física, comenta Lope, encarándose con su Marcia Leonarda: «Vuestra merced tenga en opinión a la Naturaleza, que sabe hazer destas cosas ... para ostentación de su poder, aunque pocas vezes. ¿Y para quién no es mayor milagro una muger hermosa que un hombre fuerte?» En la comedia *El hijo de los leones*, II, 9 (*BAE*, t. XXXIV, p. 226*a*), el «salvaje» Leonido elogia a las mujeres al ver desmayada a Fenisa (su desconocida madre): «Quando entre aquesta aspereza / Fileno no me enseñara / quién era Dios, sospechara / que tenía gran poder, / y era Dios quien supo hazer, / muger, tu divina cara.» En *El premio de la hermosura*, I (Acad., t. XIII, p. 457*b*), el Emperador de Oriente, al morir de pesar por la muerte de su prometida Clorinarda, deja el imperio no al más digno, como Alejandro, sino a la más hermosa: «Dése el reyno a la belleza, / pues la mayor le perdió, / que para exemplo crió / la hermosa Naturaleza / de su poder celestial...» (l).

Sor Juana, en el romance que celebra el primer cumpleaños del hijo de los Virreyes, dice, refiriéndose al nacimiento del niño: «Salisteis, en fin, a luz, / con aparato tan bello / que en vuestra fábrica hermosa / se ostentó el Saber Inmenso» *(Obras completas*, I, 75, 37-40), y en las *Letras a la presentación de Nuestra Señora*, I

lera humana» del *Soneto LXI* (p. 133), «o Céu mostrou (como parece) / quanto mostrar ao mundo pretendia». Más claro en el *Soneto CXXXI* (p. 156): «Tal mostra de si dá vossa figura, / Sibela, clara luz da redondeza, / que as fórças e o poder da Natureza com sua claridade mais apura.»

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(ibid., t. II, p. 218), celebrando la beldad de la Virgen: «María, que de Dios mismo / alto fue bello concepto, / ostentación del poder / y del amor el esmero...» (20-23) (m).

La literatura del siglo XVIII lógicamente corta con estos modos medievales, eso sí, pero también tan arraigados en la religiosidad en cuanto a este motivo. Pertenece al P. Feijoo una bellísima página en que cuenta cómo en una ocasión memorable VIVIÓ lo que quizá en muchos escritores anteriores fuera puro juego de ingenio. Me refiero a la *Carta XVI* del t. II de las *Causas del atraso que se padece en España en orden a las ciencias naturales.* Una de ellas es que los filósofos prefieren enfrascarse en sus tratados escolásticos a investigar las obras del «Autor de la Naturaleza», y autoriza el reproche con una frase del lib. I de *De partibus animalium* (cap. v):

> Dixo admirablemente Aristóteles que es fastidio indigno y pueril despreciar el examen del más vil animal del mundo; porque no hay obra natural, por baxa que sea, en que la *Naturaleza* (digamos nosotros como devemos decirlo, *el Autor de la Naturaleza)* no se ostente admirable.

Tal examen «naturalmente eleva la mente a contemplar con admiración la grandeza y sabiduría del Criador». Fácil es percibir cómo alienta aquí la pasión nobilísima del P. Feijoo que se vierte en el § 13. No repite o reelabora un mero tópico, antes bien, cuenta una reacción o experiencia personal, a la cual el P. Feijoo no quiso dar apresto literario —experiencia religiosa básica para toda su obra, como lo enseña el ya citado discurso *Maravillas de la Naturaleza* (*Cartas eruditas y curiosas*, ed. 1773, t. II, p. 220):

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> Traxo en una ocasión a mi celda D. Juan de Elgard... el corazón de un carnero, para que todos los maestros de este Colegio nos enterásemos de aquella admirable fábrica. Con prolixidad inevitable nos fue mostrando parte por parte todas las visibles que componen aquel todo, explicando juntamente sus usos. Puedo asegurar con verdad que no sólo fue admiración, fue estupor el que produxo en nosotros el conocimiento que logramos de tan prodigiosa contextura. ¡Quánta variedad de instrumentos! ¡Qué delicados algunos, y juntamente qué valientes!... ¡Qué harmonía!... Al fin, todos convenimos en que no havíamos jamás visto o contemplado cosa que nos diese idea más clara, tan sensible, tan viva y eficaz del Poder y Sabiduría del Supremo Artífice.

También aquí el tema que aparece en esta magnífica página personal, pero no en la producción artística, asoma en la popular o, mejor dicho, en la estilizada a lo popular. Me refiero al *Romance gitanesco* de José Somoza *(BAE*, t. LXVII, p. 474*b*), que pondera en estos términos a una beldad: «El triunfo de las morenas, / de los cuerpos el dechado, / y un alma ... que Dios en prueba / de su poder ha formado.»

Autores del siglo XIX aficionados a lo popular, aunque tan distintos entre sí como José Zorrilla y Juan Valera, reelaboran el tema. Lo hizo aquél en *Los encantos de Merlín*, poema que tuvo la misma curiosa génesis que *Ecos de las montañas*, pero es superior a este libro, que su autor juzgaba —con honestidad que desarma— «el libro peor que en verso se ha publicado en España en lo que del siglo va transcurrido» (57).

(57) En sus *Recuerdos*, citados por N. ALONSO CORTÉS, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Valladolid, 1943_2, p. 725.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En *Merlín*, la verbosa descripción de Biviana remata con estos versos: «Dios la dijo, animándola: 'Sé muestra / de lo que sabe modelar mi diestra'.» Valera, bajo el recuerdo explícito de Dante, conforme queda dicho, en *Las ilusiones del doctor Faustino*, p. 619, declaró: «¡Bendito sea Dios, muchacha, que te ha hecho tan buena y tan hermosa!» (= *Obras completas*, t. V, p. 166: «¡Alabado sea Dios, que quiso lucirse y echar el resto en tu persona!»).

También muy frecuente es el concepto de que Dios o la Naturaleza HAN REUNIDO EN LA HERMOSA GRACIAS DISPERSAS EN EL RESTO DE LAS MUJERES. Como modelo se puede aducir *Troie*, ed. Constans, vv. 26.450 y s.: «Quant qu'ot Nature de beauté / mist ele en li par grant leisir.» Uno de los ejemplos más antiguos pertenece a Hildeberto de Lavardin (*Patr. Lat.*, ed. Migne, t. CLXXI, p. 1143 B): «Parcius elimans alias Natura puellas, / distulit in dotes esse benigna tuas.» La tradición continúa en los epitafios de Balderico (Baudri) de Bourgueil (1046-1130) (58):

> Quae Natura potens vix omnia contulit ulli, / omnia contulerat haec, Godofrede, tibi: / formam, divitias, mores, monimenta nepotum, / discretum pectus, ingenium locuples, / os par ingenio, studii florentis amorem; / nec tamen ista tibi cuncta tulere ('quitaron') mori / ... («A Godofredo de Reims», p. 88, núm. 100); Quicquid maioris potuit Natura decoris, / illud Alexandro contulerat pariter. / Contuleritque licet quaecumque decora putantur, / mortuus attamen est; ecce cinis iacet hic / ... («Super Alexandrum Turonensem», p. 90, núm. 104);

(58) *Les œuvres poétiques*, ed. Phyllis Abrahams: «Baldrici abbatis Burguliensis Andegavis postea Episcopi carmina» (p. 88, número C, 1-6).

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Quicquid multarum Natura potens probitatum / divisit multis, constituendo probos, / id, Burcharde, tibi dederat bene prodiga totum, / heroas [?] inter quosque simul replicans («Super Burchardum», p. 98, núm. 120).

Godofredo de Vinsauf, en el citado planto (Faral, *Arts poétiques*, p. 209, vv. 405 y ss.), duda de que, muerto Ricardo Corazón de León, la Naturaleza pueda hacer otro semejante, pues en él ha consumido todas sus riquezas: «... sed non tibi suppedit unde: / quicquid erat tecum vel mirum vel pretiosum, / huic erat impensum; thesauri deliciarum / hic sunt exhausti...».

[El hilillo reaparece en la literatura provenzal y francesa de la Edad Media:]

a) Bernart de Ventadorn, XL, 25 y ss.: «En greu pantais sui feblezitz / per leis cui Beutatz volc formar, / que *com* Natura poc triar, / del melhs es *sos cors* establitz: / los flancs grailes *et esca*fitz, / sa fatz frescha com roza par / ...»

b) Adan de la Hale, *Canchons & partures*, ed. R. Berger, Halle, 1900, XVIII, 3, 5: «Dius a si tres grant partie / de biens mis en vous fournir, / c'une autre s'en doit tenir / dou menour a bien païe!»; *Raoul de Soissons*, ed. E. Winkler, II, 45: «Dame ou Deu mist / par bone entencïon / les meilleurs biens qu'on puist / trouver aillors» (59).

(59) *Tydorel*, 383 y s.: «Nature ot en li asemblé / quanque sot fere de biauté»; *Ipomedon*, 435 y s.: «Kank'ele [Nature] seit fere de beauté, / out en lui sol tut assemblé»; *Cligés*, 2780 y ss.: «Con miauz le sot feire Nature, / que an lui mist trestot a un / ce que par parz done a chascun. / An lui fu Nature si large / que trestot mist an une charge, / si li dona quanqu'ele pot»; Gace BRULÉ, ed. Huet, XIX, 6: «Sa cortoisie et sa biauté veraie, / dont Deus li vout si grant plenté doner / qu'il en convient les autres oublïer»; atribuido a Gace Brulé, LII, 15: «Et s'en vos Dieus ou Nature mis / plus de toz biens qu'en autre creature.»

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La misma veta asoma en la poesía goliárdica; así en los *Carmina Burana* (p. 130, núm. 140: «A globo veteri...», estr. 2, cfr. ed. Hilka y Schumann, núm. 67):

> In hac prae ceteris / totius operis / Naturae lucet opera; / tot munera / nulli favoris contulit, / sed extulit / hanc ultra cetera. / Et quae puellulis / avara singulis / solet partiri singula: / huic sedula / impendit copiosius / et plenius / formae munuscula (60).

Atravesando los Pirineos, encontramos en Alfonso de Montaños, desconocido poeta aragonés del *Cancionero de Stúñiga*, p. 268: [El pintor rey Emanuel] «De las damas afamadas / escogió / sus faciones más loadas / que syntió; / en vós las ayuntó / con aseo; / de virtudes gran arreo / permitió.» Y a continuación enumera los dones que influyeron en ella diversos planetas. En las fogosas palabras de Calisto ya citadas *(Celestina*, VI, 227), la belleza de Melibea se debe a «que las gracias que en todas repartió [la Natura] las juntó en ella». Varias veces aparece el tópico en Herrera, junto con el platonismo.

> Es el tema predilecto de Camoens, que lo desarrolla quizá no con tanta frecuencia, pero sí más ampliamente que los otros, dedicándole sonetos enteros. Todo el *Soneto L (Lírica*, Coimbra, 1932, ed. J. M. Rodrigues y A. Lopes Vieira, p. 129) elabora este concepto, contrastando los dones representativos de las diosas del Olimpo con la concentración de todos ellos en la dama: «Diversos dões reparte o Céu benino...» Seme-

(60) En *De Phyllide et Flora* (núm. 65, copla 14, p. 157), Flora llama a su «Alcibíades»: «Res creata dignior / omni creatura, / quem beavit omnibus / gratiis Natura?» [Cfr. ed. Hilka y Schumann, núm. 92.]

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

jante es el *Soneto CXXXIX* (p. 159), dirigido a cuatro damas; empieza recordando evemerísticamente que las diosas fueron mortales adoradas por sus méritos; luego que representan los elementos (¿ecos de Polidoro o San Isidoro?), para acabar con el cumplido de que todos los elementos (e implícitamente los méritos, olvidados al fin del soneto, no muy coherente) están en cada una de las destinatarias. Agréguese el *Soneto CXLIII* (p. 160), donde el poeta compendia el tema que otras veces ha esplayado: «Presença bela, angélica figura, / em quem quanto o Céu tinha nos tem dado» (61).

Cervantes [no resiste a la tentación de acudir a esta imagen]: «Robó la Naturaleza / lo mejor de cada cosa / para formar esta pieza, / y assí, la sacó hermosa / sobre la humana belleza» («La gran Sultana», en *Comedias y entremeses*, ed. Bonilla y Schevill, II, 124). La satírica *Lena* (p. 397*a*) de A. Velázquez de Velasco ridiculiza el tópico, poniéndolo en boca del

(61) MIGUEL ANGEL, *Le Rime*, núm. 82 B, p. 53 (uno de los epitafios a Cecchino Bracci): «Non può per morte già chi qui mi serra / la beltà, c'al mortal mio largir volse, / renderla agli altri tutti, a chi la tolse, / s'alfin, com'ero, de' rifarmi in terra.» Miguel Angel comenta en prosa: «L'amico vostro morto parla e dice: 'Se 'l cielo tolse ogni bellezza a tutti gli altri uomini del mondo per far me solo, come fece, bello; e se, per legge divina, al dí del Giudizio io debba ritornare il medesmo che vivo son stato, ne seguita che la bellezza che m'ha data, non la può rendere a chi e' l'ha tolta, ma che io debba esser bello piú che gli altri in eterno, e lor brutti'.» Otra aplicación del mismo concepto en el madrigal que encabeza la colección de poesías escritas a la muerte de Victoria Colonna (núm. 98, p. 77): «Per non savere a ripigliar da tanti / quell'insieme beltà, che più non era, / in donna alta e sincera / prestata fu sotto un candido velo / c'a riscuoter da quanti / al mondo son, mal si rimborsa il cielo...» Cfr. *Le Rime*, núm. 109: 48, p. 103: «Or par che'l ciel si dorma, / s'un sol s'appropria quel ch'è dato a tanti», y GIUSTO DE' CONTI, *Lirici del Quattrocento*, p. 354; también BEMBO, *Soneti XI* (p. 8), *CXX* (p. 99), *CXXIII* (p. 101), y *Stanze*, *XXVI* (p. 136).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

criado Cornelio, que hace a su amo el encomio de su amada Policena:

> Son tan innumerables sus perfecciones como las estrellas del cielo, porque de quanto Naturaleza puede dar, la hizo un escogido compendio, adonde se hallan todas juntas en su perfecto ser. Si v. m. tuviese ventura de ver la gran proporción y orden que tan curiosamente osservó en su rostro, confesaría por fuerça que el cielo ha derramado sobr'ella quantos tesoros de gracias tiene que repartir, y que merece ser celebrada por el más exquisito milagro de hermosura.

Para el lector coetáneo la gracia quedaba subrayada porque ese «almacén de gracias», como irónicamente la llama el amo, en lugar de dama de calidad resulta ser la hija del barbero.

Para Donne *(A Funerall Elegie,* Mod. Lib. ed., New York, 1941, p. 179) la Naturaleza, temiendo el fin del mundo, puso toda su fuerza y vigor en la muerta: «Rejoyce, then, Nature, and this World, that you, / fearing the last fires hastning to subdue / your force and vigour, ere it were neere gone, / wisely bestow'd and laid it all on one.»

Uno de los encarecimientos más triviales es proclamar a la hermosa OBRA MAESTRA DE DIOS O DE LA NATURALEZA, pero no deja de tener cierta gracia tiesa en el soneto de Guittone d'Arezzo que REPRENDE el *laido errore* de quien, para alabar a la dama, LA DICE «ched è bella come fiore...» (p. 194, núm. 111.6).

> Así se lee en la balada de Ser Gio. Fiorentino en el *Peccorone* (*ap.* Carducci, núm. 184, p. 186, Envío): «Vanne, ballata, a quel fior di Natura, / la quale è stella sopra altre stelle... / poi ch'ell'

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

è bella sopra l'altre belle...»; *Palmerín de Oliva*, I, 1, trad. de A. Munday (según M. Patchell, p. 54): «[Griana] at fourteene yeares of age was of such rare beauty and singular good grace as those that beheld her esteemed her for the chiefest piece of workmanship that ever Nature framed»; Camoens, *Ecloga* II (p. 183): «O, Ninfa delicada, / Honra da Natureza»; el Villancico citado en la n. 43, atribuido a Sor Juana Inés (*Obras completas*, II, 235): «[la Virgen] es obra de Dios perfecta / y la mejor de sus obras». En forma desaforada por el equívoco de la palabra *gloria*, proclama el enamorado Augusto en *Niebla* (1914), de Unamuno, cap. x: «Pero ¡cuántas mujeres hermosas hay en este mundo, Dios mío! Casi todas. ¡Gracias, Señor, gracias! *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam*. Tu gloria es la hermosura de la mujer, Señor.»

Así también en la epístola *Sappho to Philaenis* de John Donne, p. 87, aquélla lamenta: «Verse that drawes Nature's workes from Nature's law / Thee, her best worke, to her worke cannot draw.» La Condesa de Bedford (p. 137) es un ángel en forma de mujer (el primero en aparecer así en el mundo) y «God's masterpiece». La niñita muerta es para Charles Lamb (en la antología de Palgrave, p. 265) «a curious frame of Nature's work», y se interroga: «Shall we say that Nature blind / check'd her hand and changed her mind / just when she had exactly wrought / a finished pattern without fault?»

Quizá la formulación más apasionada es la que logra en nuestros días Isak Dinesen (Karen Blixen) en su cuento *The Roads Round Pisa* (*Seven Gothic Tales*, New York: Smith & Haas, 1934, p. 171): «I brought her up [a la madre de la heroína] to know that a

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

woman's beauty is the crowning masterpiece of God»; lo que continúa en la página siguiente: «Did I say that her mother's beauty was the Almighty's highest work? No, it proved to be but his probation work, Rosine herself being the masterpiece of his craft» (62).

Este ingenioso medio de extremar el elogio, suponiendo que DIOS O LA NATURALEZA NO HAN LLEGADO A LA OBRA MAESTRA SIN TANTEOS PREVIOS, también tiene abolengo atestiguado; por ejemplo, Boscán, *Octava rima (Las obras, repartidas en tres libros*, ed. W. I. Knapp, Madrid, 1875, p. 449, octs. 88 y s.; los mensajeros de Venus dicen a las dos esquivas beldades barcelonesas): «Y en vosotras quedamos informados / de quanto escrito está por los pasados. // Figuras son, y fueron profecías / quanto está escrito en loor de otras bellezas; / cumplidas todas son en nuestros días / con sólo el bien de vuestras gentilezas.» Es sabido que Boscán vertió libremente —y con rara felicidad— las *Stanze* de Bembo, pero en ellas no se halla cabalmente esta alusión escrituraria, tan típica de la cultura medieval, a los personajes del Antiguo Testamento como prefiguraciones que anuncian los del Nuevo (63). El eco de las hermosas *Octavas* de Boscán es evidente en las *Oitavas* de Camoens, a pesar de que éste, mante-

(62) Esto no es, a buen seguro, coincidencia fortuita con la línea tradicional, sino reelaboración consciente; y lo comprueban las palabras que siguen: «She was so fair that it was said in Pisa that when she drank red wine you could follow its course as it ran down her throat and chest.» Esta hipérbole es también tradicional; véase R. KÖHLER, *Kleinere Schriften*, ed J. Bolte, 3 tomos, Weimar, 1898-1900. Puede agregarse LOPE, *El premio de bien hablar (parte XXI*, 1636, y Acad., XIII, 1930), y una imitación de *La Celestina*.

(63) Cfr. el bellísimo ejemplo de Calderón, ..., donde Abigail muestra el papel de la Virgen. Pero cfr. MENA, núm. 15, estr. 2*ij*: «Quanto bien dixo Petrarcha, / de vós lo *profetizó*» (*Cancionero castellano del siglo XV*, I, 182*b*). Véase Erich AUERBACH, «Figura» (1939) [artículo recogido en la miscelánea póstuma: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern & München, 1967, y traducido al inglés en *Scenes from the Drama of European Literature;*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

niendo las palabras, transforma el sentido con verdadera mente renacentista: las beldades anteriores ya no son profecía —plano teológico medieval— de la hermosura, sino BORRADORES —plano histórico— de la Naturaleza, que se va perfeccionando hasta hacer a la amada (p. 282) (64): «Aqueles que escreveram mil louvores / de fermosura, graça e gentileza, / todos foram, Senhora, uns borradores / de tua perfeitíssima beleza. / Agora se vê claro em teus primores / que em ti se esmerou mais a Natureza; / e que eram os seus cantos profecias / do que havias de ser em nossos dias.» Como era de esperarse, Miguel Angel imagina el aprendizaje lento de la Naturaleza artífice (p. 21, número 15): «Natura ogni valore / di donna e di donzella / fatto ha per imparare sino a quella / c'oggi in un punto m'arde e ghiaccia il core» (65).

Esta es la idea que Robert Burns había de expresar en los versos citados al principio: «Her prentice han' she try'd on man, / an' then she made the lasses, O», dando un matiz familiar y humano al argumento

---

véase Arthur J. EVANS, Jr., «Erich Auerbach as European Critic», *RPh*, XXV (1971-72), pp. 193-215].

[Agregado de último minuto: Ha de tratarse del auto sacramental *La primer flor del Carmelo;* véase la ed. de P. de Pando y Mier, Madrid, 1717, t. II, pp. 150*b*-151*a*, 170*b*.]

(64) Lo curioso es que Shakespeare expresa varias veces el ingenioso concepto, pero manteniéndose, pese a la bellísima decoración renacentista, en el plano del pensamiento medieval. Recuérdese el *Soneto CVI:* «When in the chronicles of wasted time... / So all their praises are but prophecies / of this our time, all you prefiguring...» En un sentido más general en el *Soneto LIII:* «What is the substance whereof are you made...», donde la belleza del joven celebrado está presente en toda belleza: la de Adonis, la de Helena, la de la primavera, la de la mies: «And you in every blessèd shape we know», como principio de hermosura.

(65) MIGUEL ANGEL, *Le Rime,* núm. 109; 50, p. 104: Como, después de muchos ensayos, el sabio artista llega a labrar una imagen cuando está cerca de morir, la misma Naturaleza ha hecho a Madonna cuando está por morir. Dilema: al ver a Madonna, ¿agrada más el placer de su belleza, o amarga más el inminente fin del mundo? Empieza: *Negli anni molti e nelle molte prove...*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

medieval de la superioridad de la mujer inferida de la posterioridad de su creación. Otra versión paródica hállase en los versos que un admirador peruano de Sor Juana, el Conde de la Granja, dedicó a la monja (I, 152): «Bien logró Naturaleza / los borradores que hizo / en todas las Mari-Sabias, / hasta sacaros en limpio.»

Opuesta, en cierto modo, a este concepto es otra variación: la de ver en la persona elogiada un ejemplo de CÓMO TRABAJABA ANTAÑO la Naturaleza, conforme a la creencia muy arraigada de que las obras de la Naturaleza declinan de edad en edad (Lucrecio, II, 1150 y ss. (66), y Horacio, *Odas*, III, 6, 45 y ss.), de que «cualquiera tiempo pasado / fue mejor». Así el *Soneto LXXI* de Victoria Colonna a la muerte de su marido, el Marqués de Pescara, acaba: «Fu lo star tuo con noi rara ventura. / La gran virtù per questo sol s'intende, / che sì bell'opre non fa più Natura.» Y con extraordinaria energía y novedad en los *Sonetos LXVII* y *LXVIII* de Shakespeare: «¿Por qué ha de vivir el joven en el mundo miserable y corrompido? «O him she [Nature] stores, to show what wealth she had / in days long since, before these last so bad.» Y, en el *Soneto LXVIII*, para mostrar al fingimiento la pura belleza antigua: «Thus is his cheek the map of days outworn, / when beauty lived and died as flowers do now... / In him those holy antique hours are seen, / without all ornament, itself and true / ... And him as for a map doth Nature store, / to show false Art what beauty was of yore.»

El extremo de la hipérbole es IMAGINAR A DIOS O LA NATURALEZA EMBELESADOS CON SU OBRA. Ya Hildeberto de Lavardin (Migne, *Patr. Lat.*, t. CLXXI, p. 1143*ab*)

(66) Cfr. A ERNOUT & Léon ROBIN, *Commentaire exégétique et critique à Lucrèce, «De rerum natura», précédé d'une introduction*, 3 tomos, Paris, 1925-28, *ad loc.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

abre el camino: «In te fudit opes [Natura] et, opus mirabile cernens, / est mirata suas hoc potuisse manus.» Así también Hilario: «Est mirata quia talem te creasse potuit» (67). [La elaboración continúa en varias literaturas medievales y modernas, no sólo las románicas:]

> Car tote i ot mise s'antante / Nature qui feite l'avoit. / Ele meïsmes s'an estoit / plus de cinq çanz foiz mervelliee, / comant une sole foiiee / tant bele chose feire sot *(Erec*, 412 y ss.); Tal che il maestro da i stellati chiostri / sen loda, rimirando nel bel volto, / che fe' già di sue man cose sì belle (Giusto de' Conti, *Lirici del Quattrocento*, ed. Massimo Bontempelli, Firenze, 1938, p. 354); Bivo poco temeroso, / pues que hablo la verdad: / digo que Dios glorïoso / se falla muy poderoso / en hazer vuestra beldad (Mena, «Canción», en *Canc. cast. del siglo XV*, t. I, núm. 18); Y todo se presenta a gloria vuestra / la grande, ingenïosa madre nuestra [la Naturaleza] (Herrera, «Canción IV», fin; en *BAE*, XXXII, p. 276*a* = «Canción VIII», en *Poesías*, ed. 1914); Y tú, cuya belleza sobrehumana / admira el cielo, admira el mundo, admira / la causa de los cielos soberana... (F. de la Torre, *Poesías*, p. 106); Essa beldad, que a su principio admira... *(Id.*, p. 116, y cfr. p. 111); Till Nature, as she wrought thee, fell a-doting (Shakespeare, *Soneto XX*); [Para sus capitanes, Marco Antonio, antes de sucumbir al amor de Cleopatra, era] the chief and best of human race, / fram'd in the very pride and boast of Nature; / so

(67) Ed. J. B. Fuller, p. 73, *ap.* E. R. CURTIUS, «Zur Literarästhetik des Mittelalters», en *ZRPh*, LVIII (1938), p. 184.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

perfect that the gods, who form'd you, wonder'd / at their own skill, and cry'd: «A lucky hit / has mended our design» (Dryden, *All for Love*, I, vv. 404 y ss.).

Por último, también se halla aquí la conocida exageración retórica, que consiste en SEÑALAR EL AUTOR SU IMPOTENCIA PARA ENCARECER SUFICIENTEMENTE LA HERMOSURA que Dios o la Naturaleza han operado en la dama:

> Onques Deus qui la façona / parole a home ne dona / qui de beauté dire sëust / tant qu'an cesti plus n'an ëust *(Cligés*, 2715 y ss.); Om no·l pot lauzar tan gen / com la saup formar Natura (Bernart de Ventadorn, XVI, 47); Presumir de vos loar / según es vuestro valer / paresce querer contar / las arenas de la mar, / que dubdo que pueda ser (Mena, *Canción* cit.).

Tapia ha hecho de tal encarecimiento una de sus más logradas composiciones: «Gentil dama muy hermosa, / en quien tanta gracia cabe, / quien os hizo que os alabe, / que mi lengua ya ni osa / ni lo sabe...» *(Canc. cast. del siglo XV*, núm. 805). A lo cual convendría agregar los cuartetos de los *Sonetos CXLIX* y *CL* de Camoens.

IV

La trayectoria del motivo de la dama como obra excelsa de Dios sería inexacta e incompleta si no tomase en cuenta especialmente (68) una corriente de

(68) Por mucho que, por amor a claridad analítica, quiera disociar las cosas, ya lo he tomado en cuenta de pasada al hablar de

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

pensamiento presente en la Edad Media desde sus orígenes, renovada con especial vigor en el siglo XII y que enlaza con la filosofía más característica del Renacimiento italiano: me refiero al PLATONISMO. A diferencia del pensamiento de Aristóteles, el de Platón, aunque conocido en Occidente de modo indirecto y fragmentario (69), fue pronto adoptado por el Cristianismo, gracias a la entusiasta adhesión de San Agustín (sobre todo, en *Confesiones*, VII, y *Ciudad de Dios*, VIII y X) y de Claudiano Mamerto, *De statu animae*, y divulgado en escritos tan básicos en la cultura medieval como las citadas obras de San Agustín y la *Consolación de la filosofía* de Boecio.

En el siglo XII, de tan rica energía en todos los aspectos, esta tradición latina de Platón se aviva con aportes bizantinos y, sobre todo, con los árabes y judíos, y trasciende luego el círculo estricto de los estudiosos de filosofía, pasando a las artes plásticas —al Platón de Giovanni Pisano en la Catedral de Siena, representado como profeta de Cristo, al de la *Glorificación de Santo Tomás de Aquino* en la Iglesia de Santa Catalina en Pisa, en la *Escuela de Atenas* de Rafael— y a la literatura en lengua vulgar. En el siglo XIV, Petrarca promueve apasionadamente el conocimiento directo de Platón —a quien él sólo conoce al modo tradicional de la Edad Media, la búsqueda de sus manuscritos y ejecución de traducciones—, y tales esfuerzos, cayendo en terreno propicio por tantos siglos de estudiosa simpatía, culminan en la creación de la Academia platónica de Florencia. El entusiasmo por Platón y su mejor conocimiento corren parejas en

---

la cosmología bíblica y de su reinterpretación en Filón y San Basilio, etc., véase arriba, p. 193.

(69) Cfr. el magistral ensayo de R. KLIBANSKY, *The Continuity of the Platonic Tradition in the Middle Ages*, The Warburg Institute, London, 1939, pp. 17 y s., 19 y ss., 21 y ss., 32 y ss.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

quienes lo profesan con una devoción sincera y elevada y el esfuerzo de integrar en ella el pensamiento filosófico que tanto admiran, creando el ideal humanístico de la *docta pietas* (70). Su prestigio y difusión, su enlace con el cristianismo, explican cómo el motivo que estudiamos fue atraído a la órbita del platonismo, y, allí transfigurado, reaparece con nuevo sentido y vitalidad por largos siglos. Ni debe echarse en olvido que el alto papel del amor en el platonismo y en todos sus derivados facilitó el tránsito del aula de filosofía a la poesía amorosa, y en particular el tránsito del elogio de la amada como obra admirable de Dios al que la elogia por considerarla como creada por Dios a su «imagen y semejanza» —no en el sentido del Génesis, sino en el de la teoría de las ideas, como reflejo de la Suma Belleza, la Suma Luz—. Esto pasó también en el mundo árabe, según prueba una de las poesías contenidas en *El Collar de la paloma* de Ibn Hazm de Córdoba (trad. E. García Gómez, Madrid, 1952, página 82):

> ¿Perteneces al mundo de los ángeles o al de los hombres? / Dímelo, porque la confusión se burla de mi entendimiento. / Veo una figura humana; pero, si uso de mi razón, / hallo que es tu cuerpo un cuerpo celeste. / ¡Bendito sea El que contrapesó el modo de ser de sus criaturas / e hizo que, por naturaleza, fueses maravillosa luz!

En Occidente cristiano, alguna huella de la transformación platónica del concepto estudiado se halla

(70) Cfr. G. TOFFANIN, *Storia dell'umanesimo (dal XIII al XVI secolo)*, Napoli, 1933, pp. 96 y ss., 216 y ss. Admirable ejemplo son las cinco bellísimas *Orazioni* de Lorenzo el Magnífico, donde la antigua actitud de maravilla al Creador —en el espíritu de los Santos—, pero enriquecida por el platonismo de Marsilio Ficino, se expresa en grave poesía.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

en la lírica provenzal (71), pero bastante escasa y superficial, lo que, en unión de lo dicho a propósito de la relativa frecuencia de «Dios» y «Natura», se debe a que la lírica provenzal no es en esencia docta poesía de letrados, sino de hombres de mundo a quienes muy de refilón caen doctrinas filosóficas. Por ejemplo, los siguientes versos de dos trovadores del siglo XIII, Gaucelm Faidit (Mahn, *Werke*, t. II, p. 90): «Quar anc Deus no volc assire / mas en una sola re / la beutat qu'il a en se», y de Guilhelm de Cabestanh: «Quar eis Dieus, senes falhida, / la fez de sa eissa beutat» (71 bis). Y quizá —no estoy segura de entenderlo bien— Peire Vidal, ed. K. Bartsch, XL, 33: «Pois sa beutat que·l det enteiramen / nostre Senher, qu'anc re no li·n parti» (72). El movimiento literario que da voz poética

(71) En medio de un diluvio de mitología trivial dice B. de Bourgueil, p. 340, núm. 238, vs. 95 y s.: «Et tamen est rerum quam [¿ = 'quod'?] tua forma venusta / sidera transcendit, cum sit imago dei.» Como la intención de ensalzar la belleza es tan destacada, *imago dei* parece más cerca de Platón que del Génesis.

(71 bis) F. HÜFFER, *Der Trobador Guilhelm de Cabestanh: Sein Leben und seine Werke* (dis. Göttingen), Berlin, 1869, p. 40.

(72) «Pues su beldad, que Nuestro Señor le dio enteramente sin quitarle nunca nada»; pero *sa (beutat)* ¿corresponde en inglés a «His» o «her»? He aquí algunos otros pasajes característicos: «Bona domna, Dieu cuig vezer / quan lo vostre gen cor remir» (Peire Vidal); «Pero be'us dic qu'om mielhs creire devria / que sa beutatz de sus del cel partis, / quar tan sembla obra de paradis / qu'a penas par terrenals sa conhdia» [= fr. ant. *cointise*] (Montanhago). Efectos morales: «Tant es valens que qan ben mi consir, / me nais orgoilh e'm creis humilitaz» (A. de Maroill); «Que'l plus vilans es, quan vos ve, / cortes e'us porta bona fe» (P. de Lapdoill); «Lo plus nescis hom del renh / que la veya ni remir / devria esser al partir / savis e de belh captenh» (R. de Miraval); «Qu'el mon non es vilas tan mal apres, / si parl' ab lieys un mot non torn cortes» (G. de Saint Leidier); «Per son joy pot malautz sanar / e'l totz vilas encortezir» (Guilhelm de Peitieu) [en rigor, esto no es platónico, sino milagrero, como la cura del peregrino por Nicolette en *Aucassin;* o es amor operador de contrarios]; «Car al mieu semblan non seria / lo paradis gent complitz de coindia / senz leis; per qu'eu non tem ni dupti ges / que Dieus non l'aj' ab se lai on el es, / ni'm plaing mas car sui loing de sa paria» (Bonifaci Calvo).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

a la reflexión platónica medieval es el *Dolce stil novo*, que infunde esas esencias en el culto a la dama, heredado de la poesía provenzal y siciliana. Un soneto de Chiaro Davanzati (precursor del *Dolce stil novo)* contiene en sus tercetos el elogio de la amada en pensamiento platónico muy similar al de Ibn Hazm (73):

> Ond'io credente sono, ogni fiata / ch'io ben ravviso vostra chiaritate, / che voi non siete femina incarnata; / ma penso che divina maestate / a somiglianza d'angelo formata / aggia per certo la vostra beltate.

Me limito a unos pocos ejemplos representativos del platonismo de los poetas del *Dolce stil novo* en conexión con el motivo de la dama como obra de Dios. Frecuente es la afirmación de que Dios ha dotado a la dama de NATURALEZA SUPERIOR A LA HUMANA y de que, en rigor, la ha elegido de ENTRE LOS ÁNGELES:

> Cino da Pistoia *(Rimatori del Dolce stil novo*, p. 154): «... voi, cosa di sovra vertute, / più che Natura puote; / ché mai non fuor vedute / così nove bellezze in donna adorna. // Com'io credo di piana, / v'elesse Dio fra li angeli più bella / e 'n far cosa novella / prender vi fece condizione umana» (cfr. Lapo Gianni, p. 79: *Angelica figura...*, y el final del soneto *Li vostri occhi gentili*, p. 195); Dante, *Vita nova*, XXVI: «Questa non è femmina, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo»; *Id.*, Canción del *Convivio*, III: «Suo esser tanto a Quei che gliel dà piace / che 'nfonde sempre in lei la sua vertute, / oltre 'l dimando

(73) Robert A. HALL, Jr., *A Short History of Italian Literature*, Ithaca, N. Y., 1951, p. 48; CARDUCCI, *Antica lirica italiana: canzonette...*, Firenze, 1907, cols. 255-257.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

di nostra natura / ... In lei discende la virtù divina, / si come face in angelo che 'l vede / ... Quivi, dov'ella parla, sì dichina / un spirito da ciel, che reca fede / come l'alto valor ch'ella possiede / è oltre quel che si conviene a nui.»

DIOS LE HA DADO SU VIRTUD:

Cino da Pistoia, *Rimatori...*, p. 162: «Tutta vi fece loda vera Iddio, / benigno consiglier de la Natura, / donandovi in quell'or la sua vertute»; Dante, Canción del *Convivio*, III, y la balada *I' mi son pargoletta bella e nova*, donde todas las estrellas influyen su virtud en los ojos de la hermosa; Lapo Gianni *(Rimatori...*, p. 79): «Tutta la sua virtute / à in te locata l'alto dio d'amore.»

Dios la ha enviado como EJEMPLO DE BELLEZA:

Chiaro Davanzati, véase *supra;* Dante en *Donne ch'avete intelletto d'amore*, p. 156: «Ella è quanto di ben pò far Natura; / per esemplo di lei bieltà si prova», pensamiento glosado en la Canción del *Convivio*, III: «Di costei si può dire: / 'Gentile è in donna ciò che in lei si trova, / e bello è tanto quanto lei simiglia'», y que refleja en el siglo XV Lorenzo el Magnífico *(Lirici...*, p. 223, *Selve d'amore:* «Qui è la beltà vera / tutta accolta in un volto: / quinci l'esempio han tolto / l'altre ch'in varie cose son disperse»).

En sentido más rudo e ingenuo, ya había dicho Jordi de Sant Jordi, XIV, p. 36:

Axí com són sus l'espera los signes / per instruhir los scientals estrolechs, / són en midóns totes virtuts insignes / que divisar pusquen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

alguns teolechs. / Les quals hi més Dieu, qui n'à fay retaules / perque cascú, mirant sa bella talla, / veja d'honor cap, pes, mans e-z espatlles / e que, pensant en leys, jamés no falla (74).

Dios la ha enviado a la tierra para DAR MUESTRA DEL CIELO, de su perfección y bienaventuranza. Cfr.:

Cino da Pistoia, *Rimatori...*, p. 162: «Ahi, gioioso diletto, / qual sol, che degno n'è, vede lo cielo!»; Dante, *Balada:* «I'mi son pargoletta bella e nova, / che son venuta per mostrare altrui / de le bellezze del loco ond'io fui.»

Otras veces se indica con mayor detalle el carácter cristiano de ese cielo.

Así Dante en la Canción del *Convivio*, III: «Cose appariscon ne lo suo aspetto, / che mostran de'piacer di Paradiso.» O más epigramáticamente, p. ej., al comienzo de una balada de Gianmatteo di Meglio (†1480): «Chi vuol aver del paradiso fede / quella convien veder che 'l mio cor chiede» (75); pensamiento reelaborado en la canción *Donne ch'avete intelletto d'amore,* con grave intensidad dramática que preludia las visiones de la *Divina Commedia*, y, a decir verdad, INVERTIDO, hasta culminar en el soberbio verso: «Madonna è disiata in sommo cielo.»

(74) En el pasaje ya citado de DRYDEN, *All for Love*, I, pp. 408 y ss., estos tópicos italianos parecen implícitos en la barroca distorsión del texto: «Their [de los dioses] envy hindred / else you had been immortal, and a pattern, / when Heav'n would work for ostentation sake, / to copy out again.»

(75) Giovanni da Prato *(ap.* CARDUCCI, *Cantilene e ballate...*, p. 327): «Volete voi vedere il Paradiso? / Mirate d'esta Cosa suo bel viso» [Cosa = Niccolosa].

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> Un ángel señala al Divino Entendimiento que hay en el mundo una resplandeciente maravilla, y el cielo —sin más defecto que el no tenerla— la reclama. Pero Dios, apiadado de los hombres, invita a los moradores del cielo a aguardar un tanto, pues así quien en la tierra se condene podría decir en el infierno: «O malnati, / io vidi la speranza de' beati» (76).

En cambio, Sor Juana, muy ortodoxamente, parece tener en cuenta estas dos situaciones —reclamación del cielo, visión de beatitud en la tierra— para explicar la muerte de la Virreina Marquesa de Mancera (*Obras poéticas*, I, 299): «De la beldad de Laura enamorados / los cielos, la robaron a su altura, / porque no era decente a su luz pura / ilustrar estos valles desdichados; // o porque los mortales, engañados / de su cuerpo en la hermosa arquitectura, / admirados de ver tanta hermosura / no se juzgasen bienaventurados.»

Dios la ha enviado al mundo COMO MILAGRO Y PRUEBA DE SUS MILAGROS.

> Ya Guido Guinizelli, en su soneto *Voglio del ver la mia donna laudare*, a propósito del paso y saludo de su dama, declara: «Passa per via sì gentile, / ch'abbassa orgoglio a cui donna salute; / e fal di nostra fe' se non la crede.» Así

(76) ¿Partió de aquí el alambicado madrigal de Miguel Angel (ed. A. Foratti, pp. 123 y s., núm. 109: 96)?:

Se l'alma alfin ritorna / nella sua dolce e desiata spoglia / (o danni, o salvi il ciel, come si crede), / nell'inferno men doglia, / se tua beltà l'adorna / fia, parte c'altri ti contempla e vede: / S'al cielo ascende e ride, / com'io seco desio, / e con tal cura e con sì caldo affetto / fia men fruire Dio, / s'ogni altro piacer cede, / come di qua, al tuo divo e dolce aspetto. / Ché me' d'amarti aspetto / se più giova men doglia a chi è dannato, / che'n ciel non nuoce l'esser men beato.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

también Cino da Pistoia, en su soneto *Tutto mi salva 'l dolce salutare (Rimatori...*, p. 116): «Giammai non fúr tai novità vedute / quali ci face Dio per lei mostrare.»

Nadie [explota esta perspectiva] más sistemática y enérgicamente que Dante.

Cfr. *Donne ch'avete intelletto d'amore* [Amor que se pregunta cómo puede ser mortal criatura tan pura y hermosa]: «Poi la reguarda, e fra se stesso giura / che Dio ne 'ntenda di far cosa nova.» Así también el fin del *Soneto XI* de la *Vita nova*, XXI: «Sì è novo miracolo e gentile»; el *Soneto XV*: «E par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare»; la Canción del *Convivio*, III: «E puossi dir che il suo aspetto giova / a consentir ciò che par maraviglia / onde la fede nostra è aiutata; / però fu tal da eterno ordinata»; y comentario al final del cap. VII.

Este comentario insiste muy explícitamente en que la dama y sus gracias PROMUEVEN LA SALVACIÓN DEL HOMBRE; no, precisamente, por ascensión platónica de la contemplación de su belleza perecedera a la de la belleza eterna, sino por ser ella milagro y visión paradisíaca (77).

Ya existen prototipos en provenzal; así, Bernart de Ventadorn, XII, 43 y s.: «Per vos fai Deus vertutz /

(77) Cfr. el soneto *Di donne io vidi una gentile schiera*, que acaba: «E vene in terra per nostra salute». Otros ejemplos: Lapo GIANNI (*Dolce stil novo*, p. 79): «Angelica figura, novamente / di ciel venuta a spander tua salute», y *Donne ch'avete* [...]: «Amor l'a Dio per maggior grazia dato, / che non po mal finir chi l'ha parlato» (lo que no condice con el que está en el infierno y declara: «O mal nati [...]»).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Guido Guinizelli, en su «Manifiesto», trae otra original variante: Así como el Creador infunde en los ángeles la voluntad de cumplir sus planes, así la dama hace nacer entre los hombres talante de obedecerla: «Sprende 'n la 'ntelligenzia de lo cielo», etc.

Esto no quedaría completo sin la nota EXTREMA que, como suele suceder, se halla en uno de los poetas primeros del movimiento, más audaz que los secuaces, menos ortodoxo que Dante. Me refiero al final del «Manifiesto» de Guinizelli: «Donna, Deo me dirá, che prosumisti? / (siando l'anima mia a lui davante) / lo ciel passasti, e n'fino a me venisti / ... / Dir li potrò: tenea d'angel sembianza /che fosse del tu' regno; / non me fo fallo, s'eo li posi amanza.» El reproche de DAR A LA CRIATURA LA ALABANZA PROPIA DEL CREADOR enlaza con la crítica de los cultos paganos desarrollada en bellas antítesis en la *Sabiduría de Salomón*, XIII, 1 y siguientes, y epigramáticamente compendiada en la *Epístola a los Romanos*, I, 25: «Los cuales mudaron la verdad de Dios en mentira, honrando y sirviendo a las criaturas antes que al Criador...», punto de partida de las elucubraciones de cuantos escritores eclesiásticos han tratado de la idolatría. Es preciso tener en cuenta la difusión de estas palabras del Apóstol para hacer justicia a la audacia del drama en el cielo que desarrolla Guinizelli —y comprender su aplauso.

---

miri / ... / Ira dal volto suo trista s'arretra / e poco avanti a lei superbia basta.»

Ocasionalmente, ocurre el pensamiento de que la vista de la dama da salud y bienaventuranza, así Cino: «Poiché saziar non posso gli occhi miei / di guardar a madonna il suo bel viso, / mireròl tanto fiso / ch'io diverrò beato lei guardando. / A guisa d'angel, che di sua natura, / stando su in altura / divien beato sol vedendo Iddio; / così, essendo umana creatura, / guardando la figura / di questa donna che tiene il cor mio, / potria beato divenir qui io.» DANTE, *Convivio*, II, 16: «Veramente in voi è la salute, per la qual si fa beato chi vi guarda, e salvo dalla morte della ignoranza e delli vizi». Y en *Vita Nuova*, XXIII, *Canción II*: «Beato, anima bella, chi te vede».

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tals c'om no·us ve que no si'ereubutz» (C. Appel: 'hingerissen', es decir, 'arrebatado'); y Peire Vidal: «Qu'om no pot lo jorn mal traire / qu'aia de leis sovinensa.» Y, a su vez, muy semejante (aunque no idéntico) Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, trad. E. García Gómez, p. 82: «Aquellos que te siguen no se perderán jamás, / pues avanzan todos, como viajeros nocturnos, hacia tu excelsa luz.» Un pálido eco se percibe en Mena (ed. R. Foulché-Delbosc, núm. 41): «Oyga tu merced y crea: / ¡Ay de quien nunca te vido! / Hombre que tu gesto vea / nunca puede ser perdido.»

Pero sí es platónica la idea de que la dama —por su presencia, paso y saludo— obra en quien la mira una PURIFICACIÓN Y MEJORA MORAL. Así [entre los más tempranos poetas italianos] —Chiaro Davanzati: «Quando omo la vede, / già mai non pò pensar di cosa ria», y Guido Guinizelli, al final del citado soneto: «Ancor ve ne dirò maggior virtute: / null'uom può mal pensar fin che [¿'cuando, mientras' = 'as long as'?] la vede.» Repetida y elocuentemente adopta tal actitud Dante (*Vita nova*, XXI, *Soneto XI*)— al saludo de la dama, cada cual tiembla «e d'ogni suo difetto allor sospira: / fugge dinanzi a lei superbia ed ira... / ogni dolcezza, ogni pensero umile / nasce nel core a chi parlar la sente». Cfr. el soneto *Di donne io vidi una gentile schiera:* «A chi era degno donava salute... / E 'mpiva 'l core a ciascun di vertute» (78).

(78) En la Canción del *Convivio*, III: «Sua bieltà piove fiammelle di foco, / animate d'un spirito gentile, / ch'è creatore d'ogni pensier bono: / e rompon come trono / l'innati vizii che fanno altrui vile.» En la Canción *Donne ch'avete ...*: «... che quando va per via, / gitta nei cor villani amore un gelo, / per che onne lor pensero agghiaccia e pere; / e qual soffrisse di starla a vedere / diverria nobil cosa, o si morria »; y en prosa: *Vita Nuova*, XI, comienzo. Y, a ejemplo de éstos, Lorenzo el Magnífico: «Fan gentile ogni cosa che li mira»; Policiano (a Amor): «Gentil fai devenir ciò che tu

Digitized by Google — Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Petrarca recoge y fija el platonismo cristiano del *Dolce stil novo* y lo transmite por siglos a todas las literaturas europeas tocadas del Renacimiento italiano. El platonismo pertenece a la trama de su vida, puesto que de Petrarca parte el impulso para el conocimiento directo de Platón, y además porque se enlaza con su devoción —no menos sincera que la de Dante, aunque más blanda, más vulgar, menos brillantemente intelectual— y con su aprendizaje de poeta italiano. Fácilmente podrían hallarse en sus *Rime* paralelos a todos los puntos señalados para el *Dolce stil novo* (79). Más que los «rimatori del dolce stil novo» insiste devotamente Petrarca en el valor de la dama para conducirle al cielo (LXXXII), incitándole a bien obrar. Es típico del letrado con fuerte conciencia profesional que fue Petrarca que ese bien obrar pasa con facilidad del sentido moral que tiene en Dante y cortés que tiene en otros, al artístico, y equivale a componer pulidos versos que ganen la inmortalidad de la fama para el poeta y para la amada, p. ej., LXXI: «Onde parole et opre / escon di me sì fatte allor ch' i' spero / farmi immortal, perché la carne moia»; CCLXX: «Et alzava il mio stile / sovra di sé dove or non poria gire.»

En sus últimos años vemos a Petrarca cruelmente indeciso entre el amor que había profesado a Laura y sus escrúpulos religiosos, como lo demuestran algunas obras cuya forma dialogada es índice de la escisión de su mente. Una de ellas (núm. 360 ó 356: *Quell' antiquo mio dolce empio signore)* es un debate entre

(79) Núm. 41: «Il bel viso da gli angeli aspettato»; núm. 71: «Occhi sopra 'l mortal corso sereni... / Fugge al vostro apparir angoscia e noia . / s'alcun bel frutto / nasce di me, da voi vien prima il seme»; núm. 85: «Lo cui bel viso adorno / di ben far co'suoi essempli m'innamora»; núm. 268: «... suo bel viso / che solea far del cielo / e del ben di lassù fede fra noi»; núm. 270: «... le parole che 'ntese / avrian fatto gentil d'alma villana»; núm. 360: «... che penser basso o grave / non poté mai durar dinanzi a lei.»

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Amor y el Poeta ante el Tribunal de la Razón, y el verso más grave de la acusación es: «Questi m'a fatto men amare Dio» (31). ¿De qué le han servido el claro ingenio y otros dones del cielo? Pero Amor replica que precisamente a él y a Laura debe el poeta haber «salito in qualche fama... e sí alto salire / il fece che tra' caldi ingegni ferve / il suo nome...» (88, 112-114). Como último argumento, Amor declara que le ha dado la posibilidad de elevarse platónicamente a Dios, como él mismo lo ha escrito. La Razón aplaza el juicio, pero es significativo que aquí sea Amor quien queda con la última palabra.

Lo contrario sucede en el *Secretum*, III. No es que el poeta reniegue groseramente de su amor; al contrario, quiere parar los reproches de su interlocutor (San Agustín), insistiendo en que Laura era muestra de la belleza divina y ejemplo de la vida paradisíaca *(Opera omnia*, Basilea, 1554, I, 398 y s.):

> Caeterum scisne de ea muliere mentionem tibi exorta cuius mens terrenarum nescia curarum coelestibus desideriis ardet; in cuius aspectu, si quid usquam veri est, divini specimen decoris effulget?... Nec enim, ut putas, mortali rei animum addixi, ne me tam corpus noveris amasse quam animam moribus humana transcendentibus delectatum, quorum exemplo, qualiter inter coelicolas vivatur admoneo...

Pero San Agustín no admite el platonismo amoroso del *Dolce stil novo*. ¿No había hablado acaso claramente en el *De civitate Dei*, XV, 22, precisamente a propósito de los pecaminosos amores entre los hijos de Dios y las mujeres, sobre la belleza física y su debida relación con Dios? Ahí quedaba establecido que «corporis pulchritudo, a Deo quidem factum, sed temporale, carnale, infimum bonum, male amatur postposito

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Deo»; y refrendado en sus versos el orden debido en el amor de Dios y sus criaturas: «Haec tua sunt, bona sunt, quia tu bonus ista creasti: / nil nostrum est in eis, nisi quod peccamus amantes / ordine neglecto pro te, quod conditur abs te.» Por eso, en el diálogo de Petrarca, San Agustín responde al poeta que justifica su amor («Deum profecto ut amarem, illius amor praestitit»):

> At pervertit ordinem... Quia cum creatum omnem, Creatoris amore diligendum sit, tu contra creaturae captus illecebris, Creatorem non quomodo decuit amasti, sed miratus artificem fuisti, quasi nihil ex omnibus formosius creasset, cum tamen ultima pulchritudinum sit forma corporea.

Así se cierra el círculo: si al paso de Beatriz —encarnación del amor platónico del *Dolce stil novo*— surge la ingenua maravilla del Salmista que alaba a Dios partiendo de sus obras, al meditar en la vejez sobre el amor de Laura las palabras de San Agustín imponen el orden inverso —orden lógico, no psicológico ni histórico.

Comparada con la poesía de Dante, de Petrarca y de sus contemporáneos, la lírica castellana del siglo xv parece tan frívola y poco original como el *Laberinto de Fortuna* comparado con la *Divina Commedia*. Sólo unos pocos motivos se recogen, y ésos se repiten, pero sin la osadía y gravedad de pensamiento de Dante, sino, evidentemente, como decorativo juego cortesano, apoyado en la hipérbole sacroprofana tan de moda a mediados del siglo xv (80).

(80) [Véase M. R. L., «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo xv», *RFH*, VIII (1969), pp. 121-130; y aquí mismo, pp. 291-309.]

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Muy característica en este sentido es la tantas veces citada composición de Mena, núm. 18, *Presumir vos loar*, frente a *Donne ch'avete intelletto d'amore* y *Amor che ne la mente mi ragiona*. A «Madonna ĕ disiata in sommo cielo», es decir a la reclamación de los ángeles y respuesta de Dios, corresponden los versos de las coplas 51 y ss.:

> En el coro angelical / donde bive Sant Miguel / notan por muy especial / aqueste reyno real / porque naciste en él... / Y los ángeles del cielo / a quien Dios mesmo formó, / truecan lo blanco por duelo / porque son en el suelo / a miraros como yo... / E los defuntos passados, / por mucho santos que fuessen, / en la gloria son penados, / descontentos, no pagados, / por morir sin que vos viessen: / Y allá donde son agora / ésta es su mayor pena; / creedme, gentil señora, / por no ver sola una hora / vuestra gracia y beldad buena.

No sólo ha desaparecido la teología apasionada de los originales, sino todo lo que contenían de platonismo, como si deliberadamente el poeta hubiese eliminado cuanto no pertenecía a la religiosidad cristiana más trivial. Otra tenue huella —como queda dicho— de la justificación de que Dios deje a la amada en el mundo, en la canción *Donne ch'avete...*, se percibe en el musical estribillo de la *Canción* núm. 41: *Oyga tu merced y crea...* Y aun otra, en la que resuena muy apagado el eco del platonismo cristiano del *Dolce stil novo*, es el apóstrofe «Angélica imagen» que el poeta dirige a la Providencia en el *Laberinto*, 28*a*, cfr. Guido Guinizelli: «Tenea d'angel sembianza», Lapo Gianni (*Dolce stil novo*, p. 79): «Angelica figura» y los pasajes ya citados de Cino da Pistoia y Dante (*supra*, p. 257). «Angélico viso» reaparece en el *Soneto CXCIV* de San-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tillana. Es oportuno recordar que Fernando de Rojas aplica el apóstrofe a Melibea (IV, p. 172) y que a su zaga le dan empleo análogo varias imitaciones de *La Celestina*, restituyéndolo así a la atmósfera de exaltación amorosa en que fue creado. La *Comedia Florinea*, p. 307*b*, agrega palabras de inequívoco sentido platónico: «Vós soys el retracto del sumo poder / que Dios ha mostrado en las criaturas, / angélica imagen que acá de las baxuras / ensalçáys a Dios en tal os hazer» (81).

En los poetas de la generación siguiente asoman algunos lugares comunes del platonismo amoroso, a veces tan desvaídos que bien hubieran podido llegar directamente por vía trovadoresca. No lejos, por ejemplo, de los versos citados de Guilhelm de Cabestanh están estos de Tapia (*Canc. del Museo Británico*, número 250, p. 115): «Cuyo poder [el de Dios] niveló / a ymagen de tal figura, / pues de aquella hermosura / en tal manera os pintó / que a sý mesmo se dio.» O Lope de Stúñiga (ed. Foulché-Delbosc, núm. 976): «Dios hizo a su semejança / bien propia vuestra belleza.» En las coplas de Garcí Sánchez de Badajoz que forman el envío de las *Liciones de Job* (ed. Foulché-Delbosc, núm. 1.046) el motivo está más desarrollado —Badajoz descuella por lo rico y concreto de sus versos, cualquiera sea el tema tradicional que exprese: la dama no sólo es semejanza de Dios, creada para darle a conocer entre los hombres, no sólo es muestra del poder del Creador y superior a los encarecimientos del poeta, sino que —como en el «Manifiesto» de Guido Guinizelli— subyuga a los hombres con el mismo poder de Dios: «Imagen de hermosura, / hecha por la divinal... / tal que no sé daros nombre, / tal que aquel mismo poder / que él toviesse sobre el hombre / vós

(81) Creo que aquí *retracto* equivale a «suma». Cfr. *supra*, p. 241.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

pudiésedes tener.» Recuerda, en particular, el final del «Manifiesto» la canción de Suero de Ribera: *Señor Dios, pues me cansaste...*, aunque en lugar del dramático diálogo hallamos un gracioso texto, cuya misma musicalidad —la idea de que el poeta ama la criatura por sobre el criador rítmicamente repetida tres veces— resta seriedad a las palabras. El ya citado villancico en que remata la *Comedia Jacinta* de Torres Naharro refleja, más someramente, el mismo concepto (ed. Joseph E. Gillet, *Propalladia...*, II, 365): «Hízoos Dios tan gran señora / y en las damas tan sin par / que no devría culpar / a quien por tal os adora.»

> A la luz del pensamiento —repetido entre los poetas de Provenza y del *Dolce stil novo*— de que la dama es medio eficaz para la mejora moral y salvación del enamorado, se explican aquellas veinte razones de Leriano en la *Cárcel de amor* (Diego de San Pedro, *Obras*, ed. S. Gili y Gaya, Madrid, 1950, pp. 195 y ss.). De versos como el de la Canción del *Convivio*, III: «onde la fede nostra è aiutata» y lo que precede, pudo nacer la quinta razón sobre la Fe, que, «aunque algunos en ella dudassen, siendo puestos en pensamiento enamorado creerían en Dios y alabarían su poder, porque pudo hazer a aquella que de tanta ecelencia y hermosura les parece».

El siglo XVI italiano —tan decisivo para las literaturas hispánicas, francesa e inglesa— mantiene a través de su tradición petrarquista el ideario de Provenza y del *Dolce stil novo*, no remozado, más bien empobrecido por el ideal neoclásico de la perfección estilística.

> Así leemos en Bembo que la dama ha bajado del cielo (*Sonetos II* y *LXIV; Rime*, 1753, pá-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ginas 4 y 57) y es muestra y testimonio del Paraíso *(Canción XXIII*, final, *ibíd.*, p. 66; *Canción XVI*, p. 185; *Stanze*, XXVI, p. 136); que su presencia y saludo refina y enaltece *(Soneto CXVII*, p. 98; *Stanze*, XXV, p. 136; *Canción XXIII*, final, p. 66); que es un milagro en la tierra *(Soneto CXVII*, p. 98), destinado a la salvación del mundo (*Stanze*, XXVII, p. 138), y que su acción en la tierra es en todo paralela a la de Dios *(Soneto XXXI*, p. 27) (82).

(82) La *Canzone IV* de ARIOSTO, *Amor, da che'ei ti piace...*, parece un elenco de todos los tópicos enumerados. Pero no faltan voces más personales. TANSILLO, en la *Canción III, Amor ch'alberghi e vivo entro'l mio petto*, deja a un lado las asociaciones cristianas del platonismo erótico y parece haberse inspirado —¿directamente?— en los textos de Platón, p. 108. Victoria Colonna (núm. 172, p. 147) sutiliza sobre las operaciones de su alma, a la cual juzga creada según la interpretación platonizante del Génesis: «Simile all'alta immagin sua, la mente / del Padre Eterno, mosso sol da amore, / formò la mia...»

MIGUEL ANGEL repite el tema del *Dolce stil novo*, subrayando el aspecto devoto (núm. 4, p. 16: Dios creador del todo, eligió la parte más hermosa [sin duda, la persona elogiada] como muestra de sus excelsas obras; núm. 59, p. 45: por su amor, el alma del poeta se ha avezado a contemplar a Dios; núm. 109: 105, p. 128: la forma inmortal de la amada vino al mundo como ángel de piedad, medicina del entendimiento), pero destaca repetida y vigorosamente, como era de esperarse, un aspecto peculiar: el valor eminente de la belleza física. Miguel Angel ama el hermoso rostro de Tommaso Cavalieri porque nada se asemeja tanto a Dios como la belleza, ni hay otra muestra del cielo en la tierra *(Soneto LXIV*, p. 47: *Veggio nel tuo bel viso, Signor mio...*): «A quel pietoso fonte, onde siam tutti, / s'assembra ogni beltà che qua si vede, / più c'altra cosa, alle persone accorte; // né altro saggio abbiam né altri frutti / del cielo in terra; e chi v'ama con fede / trascende a Dio, e fa dolce la morte.» Tu rostro —dice el *Madrigal* 109: 104, p. 129— manifiesta la belleza divina; desconfío del lejano placer del cielo y no pienso en él (como no sea por especial gracia), pues «tardi ama il cor quel che l'occhio non vede». En el *Soneto* 109: 105, p. 128, afirma el poeta que se ha enamorado de la «immortal forma», no del «carcer terreno», pero Dios no muestra mejor su gracia que en «alcun leggiadro e mortal velo», y a éste ama sólo porque en él se refleja Dios. (Cfr. también la convicción de que cuerpo hermoso no puede albergar alma ruin, núm. 36, p. 29: «C'una vagina, ch'è

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En España encontramos eco de estos conceptos en los albores de la poesía italianizante, en las *Octavas* mismas (88 y ss.) en que Boscán vierte las *Stanze* de Bembo. Muy dentro de la línea hispánica, Boscán, entre sus muchos encarecimientos, no mantiene el nexo de cumplidos típico de los trovadores provenzales y de los poetas del *Dolce stil novo* que le brindaba su modelo, salvo el dar la hermosura de las damas como ejemplo de milagro. Pero este tópico está elegido (o retenido) evidentemente por su color religioso que permite el tránsito al elogio peculiar de Boscán: la dama como término de las beldades célebres del pasado, que no son sino sus figuras y profecías.

Camoens, con hallarse infinitamente más cerca que Boscán del refinado lirismo elegíaco de los italianos, extrema la «línea» hispánica, pues, imitando las *Octavas* de Boscán, como ya se ha señalado, suprime la mención del «milagro», índice de la tradición provenzal e italiana. Y, en efecto, siendo relativamente frecuente en él la alabanza de la dama como obra de Dios y, sobre todo, de la Naturaleza, es bastante parco en la elaboración platónica del tema, que sólo se halla como fugaz toque decorativo —*Soneto LIII:* «Formosos olhos, que na idade nossa / mostrais do Céu certíssimos sinais»; *Soneto LIV:* «... em quem quis Natura / mostrar do seu poder altos sinais»; *Soneto LV:* «Dizei, Senhora, da Beleza ideia...»; final de la *Oda II:* «Amor isento a uns olhos me entregou / nos quais a

---

dritta a vedella. / non può dentro tener torte coltella», núm. 73: 38, p. 61: «C'un bel coltello insegna tal vagina...»)

Lógicamente, versos como los citados de *Donne ch'avete* y la Canción del *Convivio*, III, sobre Beatriz como dechado de belleza —dada la veneración de Miguel Angel por Dante— pudieron favorecer la expresión de conceptos como los que se leen en los versos para la tumba de Cecchino Bracci, núm. 73: 31 (p. 60): «Ché più grazia e beltà non have 'l cielo / c'alla Natura fosse esempio e norma», y núm. 73: 35 *(ibid.:)* «Sepulto è qui quel Braccio, che Dio volse / Corregger con suo volto la Natura...»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Deus conheço.» Cfr. también el frecuente uso de «angélico» para calificar a la amada: *Soneto LIII (alma); Oda II (olhos).*

El mismo papel de ocasional ornamento tiene en la producción de una generación entera —quizá la primera— de italianizantes (83). En el curioso soneto de Gutierre de Cetina *(BAE,* XXXII, 42*b* y s.) el poeta se declara inmune para todo veneno: «Ya que por mayor mal quiso ventura / que no muriesse yo, después que el cielo / me dexó ver en vós su hermosura.» En las poesías de Diego Hurtado de Mendoza es cumplido bastante frívolo. La hermosura de una pastora muerta («Egloga», *BAE,* XXXII, 52*b*) «solía del cielo / y de todo el bien de arriba ser dechado». Doña Marina de Aragón es *(Soneto IV,* p. 82*b*) «la que el cielo dio al mundo por señal / de la parte mejor que en sí tenía». El *Soneto XX,* p. 84*a,* comienza: «Tu gracia, tu valor, tu hermosura, muestra de todo el cielo...» Lo mismo sucede en Castillejo, poco afecto a elucubraciones platonizantes. Así en las pp. 114*a*: «Que de vuestra gentileza, / que Dios a su semejança / hazer quiso...», y 117*a*: «El resplandor de su cara [de cierta «angélica figura» que se le apareció por una reja] / a ninguno se compara / sino a su mismo pintor, / y su gesto es fiador / de lo que el nombre declara» (*BAE,* XXXII). Probablemente el nombre

(83) Pero es notable que otros férvidos italianizantes, como Garcilaso y el divino Figueroa, no quieren saber nada de ese platonismo y plantean el tema —a través de la imitación italiana o no— según fórmulas medievales, refiriéndose a la Naturaleza como creadora de la amada: Garcilaso, II (a base de Ariosto); Figueroa, pp. 56, 85, 93, 112, 133, 141 y, sobre todo, 155; 195: ripios o gracioso desatino: Narciso, el de Ovidio, es (como Beatriz) imagen del Paraíso.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fuese Angela, que lo era el de la destinataria de otros versos de Castillejo. A Francisco de Figueroa se le desliza la expresión «milagro» (pp. 56 y 85*b*), pero despojada de todo valor platonizante; igual resultado con «imagen... del Paraíso» cuando la aplica al Narciso mitológico (p. 195).

En Francisco de la Torre está muy pronunciada una situación presente en sus contemporáneos y en sus modelos italianos del siglo XVI: por un lado continúan estos temas, por el otro imitan a los poetas latinos —Horacio en la lírica amorosa, Virgilio para la égloga, Ovidio para la «fábula» mitológica—. Ahora bien: las ideas de éstos y las de aquéllos sobre el amor son totalmente incompatibles. Par a par se suceden sonetos que lamentan la crueldad de Lidia o Lice y otros que exaltan el papel de la dama como mediadora entre cielo y tierra o, lo que es más chocante aún, dentro de las situaciones de la égloga virgiliana se sorprenden visiones místicas, paradisíacas, de filiación medieval (así p. 133) (84). Por añadidura, Francisco

(84) Y muchas confusiones más: p. ej., *Soneto XI* (pp. 9 y s.): la amada es diosa —lo que no es ni antiguo ni moderno—. *Soneto I*, 13 (p. 13): la amada es «una visión del cielo soberano», viéndola se conoce la beldad del cielo (*Bucólica del Tajo*, V, p. 145); Dios influye en ella (*ibíd.*, I, 111); es celestial idea (I, 24, p. 30): el soneto es una profesión de fe platónica, incomprensible al final por error del texto; y I, 28, p. 37: la causa celestial de mis enojos, el alma... adora en sí su celestial idea; y grotescamente en la *Bucólica del Tajo*, II, p. 121, donde «idea del cielo» quiere decir «rostro de la amada»; en su hermosura el poeta discierne «que está escondida más divina cosa» (I, 23, p. 70). Es curioso cómo este fino poeta, empapado de poesía latina e italiana y con su adoptado platonismo, se deja resbalar por la pendiente castellana de la hipérbole sacroprofana. Su pastor queda tan absorto en la belleza de su amada «como si la divina inmensa viera» (*Bucólica del Tajo*, IV, 133); el que adoró a la hermosa como a Dios merece gloria eterna (VI, 152); ve su gloria en la belleza de la amada, y por eso tiene en menos cuanto pueda mostrarle el cielo (VIII, 175).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de la Torre tiene —lo que hoy cuesta reconocer porque está expresado por motivos librescos— un vivo amor a la Naturaleza, y casi repite un bello verso (ed. 1944, pp. 58 y 127): «La madre universal de lo criado» ∞ «Madre inmensa de todo lo criado». También conviene agregar algo que es frecuente y significativo y presente en casi todos estos platónicos castellanos: por claro que sea habitualmente su estilo, se vuelve muy oscuro cuando platonizan. La diferencia con Dante es notable: parecería que luchasen, muy inseguros de su pensamiento, por encerrar en palabras castellanas algún eco de lo que han leído o entreoído.

Herrera es por excelencia el platónico de la poesía española, así como es también el mejor de los petrarquistas por su pasión de perfección formal, de estilo refinado y gran esquematismo de ideas y sentimientos, lo que le asemeja más al Bembo y su generación que a Petrarca mismo y, por supuesto, es la viva antítesis de la poesía de Dante. Así como en sus versos se repiten con insistencia unos selectos toques de la belleza física de la amada (el oro del cabello, el esplendor de su aspecto, la blancura de la mano), así también son notablemente escasos e insistentes los motivos que acoge del platonismo italiano. La amada es muestra y destello de las perfecciones celestes:

> *BAE*, p. 259*b*, *Soneto XVII*: «Creya en vós del sacro excelso choro / que el esplendor se unia soberano»; p. 263*a*, *Soneto XLIII*: «La viva luz de eterna hermosura»; p. 300*b*, *Canción I*: «Y que en ella se admira aquella gloria / de eterna hermosura...»; p. 301*a*, *Soneto VI*: «Ricos cercos y oro, do se mira / tesoro celestial de eterna vena...»; «¿Quál nueva maravilla, quál exemplo / de la inmortal grandeza nos descubre / la sombra del hermoso y puro velo?»; p. 301*b*, *Soneto IX*: «Pensara que se abrió esta vez el cie-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lo, / y mostró su poder y su riqueza, / si no fuera la luz de la alma mía»; p. 305*b*, *Soneto XXIII:* «Inmenso ardor de eterna hermosura / en vuestra dulce faz se me aparece»; p. 314*b*, *Elegía VI:* «El sol de hermosura esclarecido, / rayo de la divina hermosura» (84 bis).

La dama ha sido creada para dar muestra de la hermosura divina (p. 264*b*, *Elegía IV:* «¡Oh Luz, gloria de Hesperia y ornamento, / criada por mostrarnos la belleza / del alto, claro y celestial asiento!») purifica y eleva el alma de su amante (p. 301*a*, *Canción I:* «Y en la sagrada cumbre / la vista hermosura más me llama / de la inmortal, celeste, impírea lumbre») (85); sus amores y rigores le atormentan, pero le dan también inspiración y fama inmortal (p. 258*b* y s., *Soneto XII;* p. 279, *Soneto CIV*). El cielo de que la amada da muestra no tiene nada de peculiarmente cristiano; Herrera ha evitado cuidadosamente toda alusión específica a Dios, los ángeles, los bienaventurados, la gloria. A veces, en pugna con la tradición petrarquesca, asoma el naturalismo moderno, y el cielo que sirve para ensalzar a la amada es el cielo material; así, p. 302*a*, *Elegía, II:* «Quedé siempre cautivo y sojuzgado / de tales dos estrellas, que en el cielo / a todas la beldad han

---

(84 bis) Véanse también los *Sonetos XXXVIII* (= *VI*) y *LXI* (= *IX*) en la edición de los *Clásicos castellanos*, con variantes; y en las *Rimas inéditas* de Herrera, ed. J. M. Blecua, Madrid, 1948, la *Canción VIII* (= *I*) y el *Soneto XLIII* (= *XXIII*).

(85) *Soneto VI:* «Serena Luz, presente en quien espira ['inspira'] / divino amor, que enciende y junto enfrenta / pecho gentil, que en la mortal cadena / al alto Olympo glorioso aspira / ... / Que yo en esa belleza que contemplo / ... / la inmensa busco y voy siguiendo al cielo»; p. 305*b*, *Soneto XXIII:* «Inmenso ardor de eterna hermosura / en vuestra dulce faz se me aparece, / y en mis entrañas arde y siempre crece / con inmortal incendio virtud pura.» El primero de estos pasajes corresponde al *Soneto XXXVIII* (con variantes) en la ed. de *Clás, cast.*, y el segundo al núm. 43, ed. Blecua.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

despojado.» Otro detalle en que Herrera se aparta de Dante y Petrarca para coincidir con los petrarquistas (cfr. Luigi Tansillo, *Canción VI* a Juana de Aragón, pp. 117 y ss.) es que Herrera platoniza tanto al hablar de su doña Leonor como de cualquier otro personaje que se le ofrezca y, en particular, la serie más vehemente de motivos platónicos no se halla en las composiciones inspiradas por doña Leonor de Milán, sino en la *Canción IV* (p. 275*b*; = *VIII*, ed. *Clás. cast.*), dedicada a doña Francisca de Córdoba, marquesa de Gibraleón *(ap.* Blecua, p. 94):

> Y veo en el hermoso / sol, do vuestras virtudes resplandecen, / quánta abundancia el cielo en sí contiene / ... / Y hallo alegre en vuestra lumbre pura / rayos de aquella inmensa hermosura. / ... / Y tanto en vós alcança [nuestro ingenio alumbrado], que se admira, / porque ve el cielo en vós y el suelo ufano / con tanto bien, que sobra al ser humano. // Todo quanto al terrestre cuerpo alienta, / de la celeste fuerça deducido, / se halla en vós casi en igual efeto: /... / ¡Oh glorioso cielo en nuestro suelo! / ¡Oh suelo glorioso en tal cielo! / ¿Quién podrá celebrar vuestra nobleza? / ¿Quién osará alabar vuestra belleza?

En el siglo XVI se repiten con escasa originalidad algunos de estos tópicos, sin particular vigor, y, cuando lo hay, el acento está más bien en lo ascético que en lo amoroso, como en el soneto de Francisco de Aldana, *¡Clara fuente de luz!... (BAE*, t. XLII, p. 506*b*). De todos modos, parecería que se le sintió siempre como adorno culto, artificioso y pegadizo, según lo acredita la receta de Cervantes en el prólogo del *Quijote*, I. Pues, en efecto, escasea todavía más en el siglo XVII: evidentemente el nexo platónico de Provenza

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

e Italia —la amada creada por Dios para con su belleza encaminar a sí a los hombres— no tenía raíz en España ni atraía al genio nada especulativo de los españoles, aunque estaba bien conocido, por otra parte. Valga el testimonio de dos obras no eruditas, el Cancionero llamado *Dança de galanes*, Barcelona, 1625 (De Vinne Press, 1903), en que una poesía empieza: «Contemplaré su hermosura / por el hermoso traslado.» Interesante es la anécdota que el piadoso Luis Muñoz (†1646) cuenta en la *Vida de fray Luis de Granada*, p. 373, según la cual Luis XI, al ver el retrato de la princesa Juana de Portugal, «hincando las rodillas dio gracias a Dios que oviesse puesto en la tierra tal copia de la hermosura divina» *(Obras*, t. XIX, Madrid, 1789). Aquí se funden la acción de gracias del Salmista y de San Pablo con el erotismo platónico de los provenzales e italianos.

Es significativo que el rector de Villahermosa traiga ese atuendo en algunas composiciones poco felices, y que las haya expresado en pasajes sumamente intrincados, como si él mismo no hubiese visto claro en esas sutilezas «de allende». Testigo la *Canción a la primavera* (Lupercio y Bartolomé L. de Argensola, *Rimas*, t. II, ed. J. M. Blecua, Zaragoza, 1951, p. 12); evocación de una Ninfa que «o fue la misma idea / de la mente de Júpiter salida, / cuya virtud la dio a la humana vista, / con que su luz süave, aunque encendida / en la divinidad que centellea / purgada la sostenga y la resista», o es simulacro como la aparición de Venus en la *Eneida*, I y II: «O si es humana ... mayores cosas adivino.» Eco del efecto purificador de la dama es el siguiente pasaje del Romance (p. 42): «Las almas que el resplandor / de su hermosura contemplan / reciben de su virtud / otra interior primavera.» No peca de excesivamente claro el terceto (p. 43) en que el poeta promete: «Cantaré cómo arroja en tu hermosura / divinidad el alma, y cómo inspira / en todas

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tus acciones influencia» (86). La canción *Cuando me paro a contemplar mi estado...* (pp. 201 y ss.) recuerda algo el debate de Petrarca entre el poeta y el Amor. Aquí el Amor (o la perdición) quiere persuadir al poeta a que debería sentirse feliz con sus amorosas cadenas, pues a ellas debe inspiración y fama poética. Rompa sus cadenas quien las tiene viles. «Mas tú, adorando a inteligencia eterna / ..., / ¿no te juzgas feliz? / De una hermosura, / que la del gran origen te figura / tan bien... / ¿a la vil fuga, ingrato, te dispones?» Con todo, el poeta reconoce su error: «Porque amar con tal fe mortal sujeto / es usurpado a la verdad primera / de quien, aunque permite que obra suya / en vez de su deidad se substituya, / el ciego usurpador, ¿qué premio espera?» y acaba rogando a Dios: «Líbrame tú de las prisiones que amo.» Esta, que es sin duda la mejor composición con tales motivos platónicos en el siglo XVII, es, en cierto modo, la despedida al tema, que el poeta clérigo rechaza ortodoxamente, sin las vacilaciones de Petrarca y en el polo opuesto de la juvenil arrogancia de Guido Guinizelli. Ocasionalmente, algún eco platónico aflora en la poesía popular (87) y

(86) ¿Qué quiere decir que el alma arroje divinidad e inspire influencia?

(87) Cfr. la copla citada por Juan Valera en el prólogo de las *Odas y epístolas* de Menéndez y Pelayo. Precisamente don Juan Valera, el más culto y airoso novelista español del siglo pasado, roza varias veces el tema. En *Pepita Jiménez*, p. 44, don Luis declara —muy paulina y augustinamente— que el cristianismo no aborrece el mundo: «Harto sé que no peco amando las cosas por el amor de Dios, lo cual es amarlas por ellas con rectitud; porque, ¿qué son ellas más que la manifestación, la obra del amor de Dios?» En *El Comendador Mendoza* (ed. 1906, p. 166; = *Obras completas*, t. VII), el P. Jacinto aplica a su hija de confesión Clarita el típico elogio de los poetas del *Dolce stil novo*, aunque en términos familiares, con los que el autor subraya zumbonamente la diferencia de tono poético: «Clara es una santita en este mundo, y al verla hay que alabar a Dios, que la ha criado a fin de dejarnos rastrear y columbrar por ella lo que serán en el cielo los angelitos y las bienaventuradas vírgenes.» (El pasaje citado de *P. J.* se encuentra en la p. 45 de la ed. de 1887 y en la p. 34 de la de 1927.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

en las letras modernas, pero no es el concepto de la dama como creación platónica e instrumento de salvación cristiana, peculiar de la poesía provenzal y de la italiana del siglo XIII, mantenido luego en Italia —y desde ella, en alas de su influjo, trasladado más o menos efímeramente a las literaturas que renacen a su contacto.

Conclusión

El análisis histórico de motivos literarios impone deformaciones tan inevitables como la proyección del globo terráqueo en el planisferio. Ha sido forzoso separar las hebras de las delicadas tramas, por veces desarticulando pasajes muy significativos por su densa complejidad, como *Donne ch'avete...*, el cap. XXVI de la *Vita nova*, los largos trozos de bravura de *Yvain*, *Erec*, *Cligès*, *La Celestina* (VI, 226), que presentan en corte simultáneo todos los motivos en mutuo juego; y seguirlas independientemente unas de otras hasta donde era posible, aunque en rigor unas se refuerzan a otras, y cobran sentido especial por su asociación y contraste.

Al trazar la sucesión de algunos motivos desde sus orígenes en la cultura occidental hasta nuestros días, no es que se haya hecho la historia ideal, abstractamente fantaseada, falseando la realidad de la historia. He tenido en cuenta, para clasificar de algún modo el material, las asociaciones verosímiles, y no he querido forzar el trazado de influjos y herencias en motivos que, en gran parte, son espontáneos e independientes en su génesis, y también porque, al estudiar los modos de pensar desde la Antigüedad hasta nuestros días, es tal el número de eslabones perdidos que hacer su historia a base de los conservados es dibujar el mapa no

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de su desarrollo, sino de nuestra ignorancia. ¿Es verosímil que Guido de Columnis sea el primer imitador del comienzo de *Apolonio de Tiro*? ¿O que no haya intermediarios entre Marbodo y Claudiano?

Provisionalmente puede reordenarse así, en una ojeada cronológica, la historia del motivo a partir del siglo XII. En este siglo, de rico vuelo intelectual y artístico y de gran fuerza vital, hay un naturalismo naciente, rebeldía contra la concepción ascética del mundo, contra la tutela eclesiástica. Esos impulsos atizan (y son atizados por) la revaloración de la Naturaleza y la cosmología platónica. Así, junto al Creador o bajo él, se concibe la Naturaleza, personificación más propicia a la hipérbole. En efecto, en las poesías más vigorosas de aquel siglo —la latina y la francesa— se formulan muchos motivos que se transmitirán luego por siglos y se han incorporado al folklore. A la par, la poesía provenzal, ajena al influjo filosófico, da menos intervención a la Naturaleza, pero elabora una concepción de la dama como refinadora, en la pendiente platónica. En el siglo XIII los poetas del *Dolce stil novo* adoptan esta concepción y la enriquecen y expanden, elaborándola con ideas platónico-cristianas: la amada no es sólo refinadora cortés; es reflejo de Dios, creada por él para promover la salvación de los hombres. Pasado un siglo, Petrarca fija esta concepción, que, principalmente por su influjo, se mantiene y penetra en las literaturas influidas por la italiana. Pero, mientras actitudes más espontáneas y sencillas —la acción de gracias por la belleza de la dama, la dama como obra primorosa de Dios y la Naturaleza— perduran casi hasta hoy, la compleja y delicada fórmula del *Dolce stil novo* no parece sobrevivir al siglo XVII.

Vale la pena observar esta desigual perduración (por lo menos en España): lo que era filosofía de literatos, de una minoría vanguardista, aunque trivializado y estereotipado, se mantiene hasta la primera mitad

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

del siglo XVII como ornamento estilístico, apropiado para poesía amatoria de tono elevado. Pero lo que se basaba firmemente en la actitud bíblica y, hasta cierto punto, espontánea (aunque también corroborada por la Iglesia y por la formulación del problema de Dios y Naturaleza en la filosofía medieval), eso ha quedado inamoviblemente incrustado. Sor Juana es un ejemplo típico por la frecuencia con que presenta el tema, la complacencia con que le da el planteo ortodoxo y no menos por su notable prescindencia de platonismo erótico: ya queda indicado a propósito del soneto a la muerte de la Marquesa de Mancera cómo Sor Juana vuelve a su ortodoxo punto de partida las hipérboles del *Dolce stil novo*.

También es dable observar predilecciones de autor: Chrétien de Troyes prefiere la descripción minuciosa de una beldad para acentuar a cada paso lo singular de su creación aun para Dios o la Naturaleza; Dante subraya el papel activo que Dios ha dado a la belleza y gracia de Beatriz en el plan de la redención; Camoens insiste en que Dios o la Naturaleza han concentrado en la amada todos sus dones; Sor Juana obedece a los planteos del pensamiento filosófico y teológico medieval.

Y aquí volvemos al comienzo. Toda esta copiosa poesía sobre la dama, por la que se bendice a su Creador, obra rara de Dios o Natura, creada por Dios a su imagen para salud del hombre, se basó en modos cognoscitivos tan inseparables del intelectualismo de su época como lo son del nuestro las nociones de la fisión del átomo, y no más técnicas ni más exactas ni más directas en la mayor parte de los poetas que las nociones que el público culto tiene hoy de los progresos de las ciencias contemporáneas.

Pero quizá porque se tratara de conceptos de metafísica y no de física (como nuestras referencias y metáforas atómicas) y, como tales, más anclados en la

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

conciencia humana, más cercanos del mito, quizá por la distancia de cultura, que hace tan extraña y remota la especulación filosófica medieval, lo cierto es que hoy no los vemos como elucubraciones meramente racionales, sino como ocurrencias de valor estético, ante todo, en que vivencias espontáneas, meditación devota, distingos racionalistas, reelaborado platonismo, confunden sus esencias y se transmutan en puro primor, añejo y exquisito.

EXCURSUS *(véase la n. 28)*

He tenido muy en cuenta el cap. 7 de este artículo, «Natura mater generationis» (180-197), pero no puedo darle asentimiento. Entiende Curtius que tal concepto es privativamente medieval, originado en el siglo XII, en los poemas de Bernardo Silvestre y Alán de Lila, y nada tiene que ver con el de la Naturaleza como forjadora de un ser de hermosura excepcional. A mi modo de ver, su explicación se resiente de graves fallas: da poquísimos ejemplos de Natura en la Antigüedad, no en la misma escala en que la ejemplifica en la Edad Media, y los desecha arbitrariamente, p. 181: «Aber das sind doch nur poetische Bilder.» Aun en los escasísimos ejemplos que él cita, la gravedad del epifonema de Plinio —nada poeta— al final de su obra revela la sinceridad de su pensamiento; y otro tanto puede decirse de Cicerón y Séneca. Con igual falta de simpatía, para no decir pereza intelectual, podría hablarse de los poemas del siglo XII, que son pura ficción poética.

Además, Curtius oscurece el problema, distinguiendo en el concepto antiguo de Natura no menos de catorce categorías. No estamos sólo ante una falla lógica, una insuficiente abstracción, que erige en catego-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ría el uso accidental de un poeta en un pasaje dado de su obra (así, la categoría 11, «Natura de Phoenicis avis immortalitate laborans», lejos de ser tal categoría, es la ficha correspondiente al *Phoenix* de Claudiano, vv. 62 y ss., donde Natura está en su papel de mantenedora de las especies), sino ante una división y sistematización excesivas que falsean la realidad. La mayor parte de esas supuestas categorías son formulaciones diversas de conceptos idénticos (cfr. «Natura artifex mundi, parens omnium rerum, plasmatrix terrae et locorum, dotatrix hominum, formatrix hominum, discretix veteris tumultus, altrix hominum») que, a lo sumo, subrayan ligeramente un matiz más que otros. No parece verosímil que anduviesen separadas excluyéndose mutuamente: el pensamiento vivo es mucho más fluido y menos encasillable. Las categorías básicas son: Naturaleza creadora del mundo y de su orden; creadora y sustentadora del hombre; creadora y sustentadora de la ley moral.

Como resultado de la nimia división de Natura en categorías mutuamente excluyentes, Curtius declara que son totalmente diversas: *a)* el uso de Natura como creadora de un ser de especial perfección, frecuentísimo en la Edad Media y que derivaría de la retórica del Imperio, y *b)* el de Natura como «mater generationis», que aparece en pocas obras, pero muy importantes: los poemas de Bernardo Silvestre, Alán de Lila y Jean de Meung; éstas enlazan con textos de la Antigüedad tardía (Claudiano, el diálogo *Asclepio*, Tiberiano), pero no con la literatura anterior.

Ahora bien: ya se ha visto que la Naturaleza como creadora y sustentadora no es menos frecuente en Lucrecio y Ovidio que en Claudiano. Curtius subraya el que en los poemas medievales Natura exalta la procreación; pero ¿no es un caso más de un pensamiento espontáneo, reprimido por norma estética en la literatura de la Antigüedad? Un poeta tan licencioso como

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ovidio es, sin embargo, incapaz de escribir obscenidades como Bernardo Silvestre y sus secuaces en una obra de las pretensiones literarias de las *Metamorfosis*. La contraprueba es Marcial; pues como su género no le impone trabas de decoro, se expresa (IX, 42) en forma muy vecina a la de los medievales. La poesía medieval trivializa —de acuerdo— el papel de la «Natura creatrix» (principalmente porque es un modo de decir, porque en serio no reconoce a la Natura, sino a Dios como creador); pero básicamente no hay diferencia entre la Creatrix de Ausonio (Peiper 417, núm. 6) y la de Bernardo y Alán, salvo la prolijidad y la obscenidad medievales. Por último, Curtius insiste en lo diferente de la Naturaleza como animadora de la procreación y como creadora de un ser excepcional, aunque, pese a sus evasiones, el *Anticlaudianus* le da el más rotundo mentís, pues el poema versa sobre la creación no DEL hombre, sino del hombre excepcional. Ya notó E. Faral, en su excelente reseña *(Rom.*, XLIX, 1923, p. 286) de H. Gelzer, que aun en el poema de Bernardo la Naturaleza crea al hombre como cumbre y obra maestra entre las criaturas. Curtius afirma con mucho énfasis que no es el *topos* convencional, pero sin dar razones de tal diversidad.

APÉNDICE A: NOTAS AUXILIARES

(a) Cfr. MILTON, *Paradise Lost*, V, 886 y s.

(b) ¿La fuente será San Isidoro? Según [Martín de] Riquer. No lo encuentro en el índice de Migne; E. Powers lo cita: «ms. de Cambridge».

(c) R. KLIBANSKY, *The Continuity of the Platonic Tradition During the Middle Ages*, London, 1939, p. 23: «It was Augustine who again admited that the 'Platonic' doctrine of a universe 'formed by God' was not incompatible with the Christian dogma, a fact which proved of much consequence in the later development of cosmological thought.»

(d) [A esta página del manuscrito estaban sujetas, con un pren-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dedor, varias papeletas sueltas: materiales sobre encarecimientos vulgares («la más hermosa, sin rival, sin par») extraídos de la monografía de Gelzer; datos sobre el topos «Arte frente a Naturaleza» (Ovidio, Hildeberto de Lavardin, Miguel Angel, Figueroa); preguntas que la autora se dirigió a sí misma: ¿Calderón? ¿Lírica de Valera? ¿La Pardo Bazán habla del desconcierto de los franceses al hallar teología en *Pepita Jiménez?*, etc.]

(e) Original —como en todo; ver el estudio de Dámaso ALONSO, *Vida y obra de Medrano*, I, Madrid, 1948— es la aplicación de Francisco de Medrano, 351*b*: el paisaje natural, superior al artístico, lleva a la admiración de su autor.

(f) Según W. D. ROSS, *Aristotle*, London, 1923, pp. 68 y 174.

(g) Cfr. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, p. 197. Ver M.-M. GORCE, *Mélanges P.-F. Mandonnet*, I (1930).

(h) Agréguense Guilhelm Ademar *(ap.* APPEL, *Pariser Inedita*, 120): «Elh eyss Dieus que'l mon guaranda / la fetz e fon ricx lo jornaus»; R. LULIO, *Blanquerna*, VII, 4; DANTE, *Convivio*, III, Canción: «Costei pensó chi mosse l'universo»; GIUSTO DE' CONTI, en *Lirici del Quattrocento*, p. 354.

(i) DANTE, «I'mi son pargoletta...»: la Naturaleza reclama la bella a Dios; «quando Natura mi diesse a Colui...». B. DE BOURGUEIL, p. 167, núm. 175, v. 7: «Non Natura tibi, sed Naturae Moderator / quod sit mirandum praestitit ingenium.»

(j) Aunque, a la verdad, aquí, por el paralelo der mar, no se trata de límites que Dios impone a su actividad.

(k) Cfr. POLICIANO en *Lirici del Quattrocento*, p. 99.

(l) CASTILLEJO, *BAE*, XXXII, 243*b*, por burla, para retratar un andaluz que adula a un mono. BEMBO, *Sonetos LXVI-LXVIII* (páginas 58 y s.).

(m) John DONNE, ed. 1941, p. 161 (1614, *To the Countess of Salisbury*. Empieza: «Faire, great, and good, since seeing you, wee see / what Heaven can doe, and what any Earth can be...»).

APÉNDICE B: AGREGADOS SUELTOS

De las papeletas sueltas que estaban escondidas —sin orden, pero a veces anotadas con todo esmero— entre el último pliego y la tapa del cuaderno saqué en limpio qué libros y artículos la autora andaba aprovechando para revisar su borrador. Filtrado este copioso material, llenadas las lagunas bibliográficas y adoptado un mínimo de clasificación, ofrezco aquí lo esencial de mis hallazgos, pasando por alto las búsquedas que resultaron poco fructuosas:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

A) Ruth Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana, 1956 [antología muy maciza de los manuales acerca de mujeres], y P. O. Kristeller, *The Classics and Renaissance Thought*, Cambridge, Mass., 1955 (= Martin Classical Lectures, t. XV), véase la reseña de O. H. Green en *RPh*, X: 3 (1957), 281-284.

B) *Anthologia Graeca*, VII, 561; XVI, 302.

C) Pieter Burman, comp., *Anthologia Veterum Epigrammatum et Poematum...*, Amsterdam, 1759-73, I, 62: «De nympha ad fontem dormiente» (¿punto de partida de los versos de Miguel Angel?); Tertuliano, *Quae supersunt omnia*, ed. F. Oehler, 3 tomos, Leipzig, 1853: *Ad uxorem libri duo;* San Ambrosio, *De Virginibus libri tres*, ed. F. Cazzaniga, Torino, 1948; San Agustín, *De bono coniugali* (en: *Opera omnia*, París, 1837); San Jerónimo, *Liber adversus Helvidium de perpetua virginitate...*, Venecia, 1767, II, 227; *Id., Adversus Iovinianum;* Venantius Fortunatus, *Opera poetica*, ed. F. Leo (= *MGH*, IV), Carminum liber VIII: 4: «De virginitate»; San Bernardo de Claraval, en: Migne, *Patr. Lat.*, t. CLXXXIII; Matthieu de Vendôme, *Milon*, al principio [sobre este autor véase Faral, *Les arts poétiques...*, Paris, 1924]; Odón (= Eudes) de Cheriton, cfr. L. Hervieux, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, t. IV, Paris, 1896, p. 334 («San Juan Evangelista admira en la perdiz la hechura de Dios»).

D) Ibn Hazm, en E. García Gómez, ed. *Poemas arábigoandaluces*, Madrid, 1959, p. 102; M. Asín Palacios, *El Islam cristianizado; estudio del «sufismo» a través de las obras de Abenarabi de Murcia*, Madrid, 1931, pp. 247 y s. [«muy importante. El alma, prendada sólo de Dios, muere dulcemente consumida por el ansia fervorosa de poseerle ... Este deseo apasionado, gracia infusa de Dios mismo, hace prorrumpir al alma enamorada en las más desconcertantes paradojas, que traducen su anhelo de morir para encontrar en la muerte su vida...»].

E) J. M. Millás Vallicrosa, *La poesía sagrada hebraico-española*, Madrid, 1940, p. 29: Ibn Gabirol; pp. 237, 239, 249: Yehudá ha-Leví.

F) C. M. Bowra, *Inspiration and Poetry*, London y

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

New York, 1955, pp. 45-67 [sobre *The Knight in the Tiger's Skin*, poema georgio de Rust'hveli, fines del siglo XII —comienzos del XIII, con notables paralelismos al *roman courtois:* amor platónico, honor y amistad caballeresca, etc.; p. 163: Pushkin— «The Beauty» «che benedetto sia»?].

G) M. Wilmotte, *Origines du roman en France; l'évolution du sentiment romanesque jusqu'en 1240*, Paris [1942], *passim*, y J. Frappier, *Le roman breton: «Yvain ou le Chevalier au Lion»*, Paris, 1952, pp. 81 y 83; Adam le Bossu [= A. de la Halle, trouvère artésien], *Le jeu de la feuillée* ['Il me semblait alors que Dieu ne viendrait pas à bout de faire un visage semblable au sien']; Jakemes [¿Jakemon Sakesep? ¿Jacques Saquépée?], *Le Roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel*, ed. M. Delbouille, a base de las notas de J. E. Matzke, Paris, 1936; Jehan Bras-de-fer de Dammartin-en-Goële [siglo XIV], *«Pamphile et Galatée», poème français inédit*, ed. J. de Morawski, Paris, 1917, p. 177, vv. 103 y ss., y nota (p. 102).

H) Mel(l)in de Saint Gelais [†1558], *Œuvres complètes*, ed. Pr. Blanchemain, 3 tomos, Bibl. Elzév., Paris, 1873 [«muchas alusiones a la dama sintética; interesante por compartir fuentes (creo) con Castillejo]; Ronsard [«alude repetidas veces a la dama sintética y al molde roto»]; Mathurin Régnier [†1613], *Satyres*, núm. XIII; Molière, *Tartuffe*, III, 3 [«Declaración de T. a Elmire: 'Nos sens facilement peuvent estre charmez / des ouvrages parfaits que le Ciel a formez. / Ses attraits réfléchis brillent dans vos pareilles: / mais il étale en vous ses plus rares merveilles. // Il a sur vostre face épanché des beautés / ...'»]; Romain Gary, *Lady L., a Novel*, New York, 1959, p. 74 (final del cap. III): «God made in him [el hermoso anarquista Armand Denis] his masterpiece, even if the masterpiece did not believe in God.»

I) Dante, *Paradiso*, XIII, 76 y ss.: «Natura naturans», cfr. J. A. Mazzeo, «Light, Love, and Beauty in the *Paradiso*», en *RPh*, XI, 1-17; Pietro Aretino, *La Talanta, commedia*, III, 12 [«cerca del fin: 'Le manefatture delle vostre virtù' → Fr. Delicado, *La lozana andaluza*»]; Alessandro Piccolomini, *L'amor constante, commedia*, I, 4 («Vede-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ste mai peggio? Pur non credo che, se la natura volesse rifare un'altra bestiaccia simile a costui, sapesse mai ritrovare il verso»); Giovanni Battista Guarini, *Il pastor fido* (1590), III, Coro final. G. Díaz Plaja, *Historia general de las literaturas hispánicas*, 6 tomos, Barcelona, 1949-67, II, 368, cita la opinión siguiente sobre Julia Gonzaga: «... la cui beltà infinita / formò di propria man l'alto fattore», etc.

J) A. Tennyson, *On a Mourner* (1865): «Nature, so far as in her lies, / imitates God...»; W. Hogan, *San Francisco Chronicle*, «This World», 20 de enero de 1957, p. 20, a propósito de un «classic Broadway quip»: «Just before they made S. J. Perelman they broke the mold.»

K) «Fue una virgen en Alexandría ... e muy mucho fermosa, en tanto que creýan que era fechura de Dios» (Clemente Sánchez de Vercial, *El libro de los enxemplos por a. b. c.*, en *BAE*, LI: *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, ed. P. de Gayangos, p. 522*a*); «Si non, dezid, sí goçedes, / ¿quál señora fizo Dios / tan perfecta como vós / e quántas obras fazedes?» (Santillana, *Dezir de un enamorado*, en *Canc. cast. del siglo XV*, núm. 236, c. 4 = *NBAE*, t. XIX [1912]; «porque Dios todos sus fechos / dexó, quando fer las quiso» *(Id., Cantar que fizo a sus hijas, loando la su fermosura*, 4*cd*, en *Canc. cast. del siglo XV*, núm. 256 = *NBAE*, XIX, 570*a*; «¡o tú, sola robadora / de mi vida de los bienes, / que diré males agora / que sostengo y tú no tienes!» (Juan de Mena, *Canc. cast. del siglo XV*, núm. 18 = *NBAE*, XIX, 187*b*); «que estava Dios de vagar quando la formó, pues en todo la tal fizo» (Gómez Manrique, en *NBAE*, XXII [1915], 64*a*); «... diziendo que asaz obrara Dios en ambos [Amadís y Galaor] que los fiziera más hermosos que a otros cavalleros e mejores en otras bondades» (Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, I, 30 [= ed. S. Gili Gaya, p. 155]; «en una muger sola ... toda la bondad y hermosura que ha en todas las otras» *(ibid.*, II, 5; p. 254); cfr. también p. 273 [la doncella del soldán lleva a Amadís y Esplandián el desafío de Radiano, soldán de Liquia y Calafia; pondera la belleza de Esplandián]: «Oh Reina, ¿qué te diré sino que si él en la nuestra fe fuesse, podría-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

perfecciones acabada, sólo un retrato désta harían» (*Id., Egloga Sexta*, p. 134); «Ursanio, quando yo vi aquel dechado / de quien el cielo saca su belleza, / belleza que jamás se vio en traslado» (*Id., Egloga Nona*, pp. 193 y s. [«parece que hay conocimiento directo de griego; lo que no hay es 'tuyo y mío'», M. R. L. de M.]; «Naturaleza inclinada / tanto en vós quiso cifrar / que sois más para adorar / que para ser alabada» (A. Mira de Amescua, *El esclavo del demonio* [1612], en: *Teatro*, ed. A. Valbuena Prat, *Clás. cast.*, I [1926], 123) [Apeles, retratando a Campaspe]: «Suspenso estoy, gran señor, / de contemplar su belleza. / Nunca tan pródigo vi / al cielo de su hermosura» (Lope de Vega, *Las grandezas de Alejandro*, I; en: *Obras*, ed. R. Academia, VI [1896], 328*a*); [Alejandro]: «Campaspe, mira que el cielo / se agravia, y su mismo Autor, / porque fue el primer pintor / de la fábrica del suelo / en dar vida, en dar belleza / a las cosas con colores; / mira que son los pintores / segunda naturaleza» (*ibíd.*, página 329*ab*); [Diógenes]: «Puro, divino cielo, / LIBRO DONDE SE ESCRIBE / la más alta y mejor sabiduría, / ¡al engañado suelo / otras letras prohíbe / de las que en ti se ven la noche y el día!» (*ibíd.*, p. 332*b*); «Dése el reino a la belleza, / pues la mayor le perdió / que para exemplo crió / la hermosa naturaleza / de su poder celestial; / ...» (*Id., El premio de la hermosura*, I, en *Obras*, ed. R. Academia, XIII [1902], 457*b*; esto lo dice Cardiloro, enamorado de Clorinarda, la cual, al ser prometida al Emperador de Oriente, se muere de pesar. Lo mismo pasa al Emperador, y en el lecho de muerte deja su imperio a la más hermosa); «¿Hizo el Autor soberano / de nuestra naturaleza / más acabada belleza?» (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, III, 473 y ss.; Col. Austral, núm. 73, p. 105); «una hija hermosa y bella, / en cuyo rostro divino / se esmeró Naturaleza» (*Id., El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, I, 864 y ss.); «¿Es hermosa? — Es estremada, / porque en doña Ana de Ulloa / se estremó Naturaleza» (*ibíd.*, II, 225 y ss.); A. Moreto, *El lindo don Diego* (1662), I, 8, ed. E. Juliá Martínez, Zaragoza, 1941, vv. 575-596: semblanza de un «galán sintético»; P. Calderón de la Barca, *Virgen del Sagrario*, I, 6; «Salve, le dicen, copia

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mos creer que nuestros dioses con sus manos lo avían hecho...» (*Las sergas de Esplandián*, cap. 165; p. 546*a*).

L) Cristóbal de Castillejo, *Obras*, ed. J. Domínguez Bordona, *Clás. cast.*, Madrid, 1926-28, II, 54, 73, 80, 88, 127 [?], 301; IV, 108; Gutierre de Cetina, *Obras*, ed. J. Hazañas y La Rúa, 2 tomos, Sevilla, 1895, núms. 60 (*Quando a escrivir de vós el alma mía...*), 199 (*Si el celeste pintor no se extremara...*), 211 (*Si os amo, si os he amado, si he de amaros*), 216 (*Si tantas partes hay por vuestra parte*) [«Debaxo de un retrato de una dama puso el pintor que la retrató la copla siguiente»]: «Por más que yo quise en esta figura / mi ingenio y arte al proprio mostrar, / no me fue posible poder retratar / lo sumo qu'en ella pintó la Natura. / Es tan estraña su tal hermosura / que, cierto de cerca su gesto mirado, / es como de vivo a lo qu'es pintado / lo lindo que veis en esta pintura» (Sebastián de Horozco, *Cancionero*, ed. A. Martín Gamero, Sevilla, 1874, p. 243); «... como la belleza de Nisida tan esculpida en mi alma quedó desde el primer punto que mis ojos la vieron» (Cervantes, *La Galatea*, II; ed. Schevill y Bonilla, I [1914], 145); «Alça, señora, esse rostro, / y en sus soles dos, / que tanto le hermosean, / harás que mis ojos vean / el grande poder de Dios / o de la Naturaleza / a quien Alá dio poder / para que pudiesse hazer / milagros en su belleza» (*Id.*, *La gran sultana*, II; en *Comedias y entremeses*, ed. Schevill y Bonilla, II [1916], 159); «con este adorno, y con su gallardía, dando ocasión para que todos alabassen a Dios en ella, salió Ysabela de su casa a pie...» (*Id.*, *La española inglesa;* en *Novelas ejemplares*, ed. Schevill y Bonilla, II [1923], 61); «nadie mirava [a Marcela] que no bendezía a Dios, que tan hermosa la avía creado» (*Id.*, *Don Quijote*, I, 12): «los nuevos resplandores de la aurora, / las tiernas rosas, las doradas flores, / quanto en los senos del verano mora, / no son, pastora, más que borradores / do quiso retratarse tu belleza, / dados como al descuido los colores» (Bernardo de Valbuena, *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* [1608], Madrid, 1821, *Egloga Segunda*, p. 26); «mas la que con ella estava, si como lo demás no fue sueño, sin encarecimiento diría que, aviendo los dioses de criar beldad en todas

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

peregrina / de la beldad eterna, / salve, virginal rosa y clavellina, / salve, azucena verde» (J. Meléndez Valdés: *Oda II: Los días de Filis, al entrar la primavera*, en: *BAE*, t. LXIII, *Poetas líricos del siglo XVIII*, ed. L. A. de Cueto, 1871, p. 184*a*).

M) «El instante más favorable para saber si la belleza femenina está en aquel punto de sazón y frescura que la hace ser la obra maestra de Dios» (Jacinto Octavio Picón, *Dulce y sabrosa*, cap. II, Madrid, 1891; cita según las *Obras completas*, t. I, 1909, p. 20); «Cristeta era el mejor libro de amor que él había leído, el volumen cuyas páginas le proporcionaron goces a la vez más intensos y más plácidos, el más original y nuevo, pues era texto escrito...» *(ibíd.*, pp. 163 y s.); «Yo tengo la preocupación de creer que no hay español que no tenga en las venas sangre de fraile... del padre Tal o Cual, que debió de tener algo con algunas de mis abuelas» *(ibíd.*, p. 270); «La mujer que abandonaste siendo tuya y nada más que tuya, te ha enloquecido por sólo parecerte ajena» *(ibíd.*, p. 447) [De ahí el título, tomado de Garcilaso: Don Juan de Todellas seduce a Cristeta y la planta, dejándole mil duros. Con ellos, Cristeta finge ser casada con niño y rica; don Juan la codicia más que nunca; al final revela la estratagema y todo acaba bien: él condesciende a ofrecerle casamiento; ella, generosamente, lo rechaza para saberse amada sin obligación]; «Admiremos la grandeza de Dios... que echa al mundo a ese hombre... para que luego nazca esta mujer» (S. y J. Alvarez Quintero, *Teatro*...).

N) «Melisa, esposa de Resendós, / que Dios pintó...» (Gil Vicente, *Don Duardos*, vv. 703 y s.); «¡Ah, senhora Dionysa, / onde a natureza humana / se mostrou tão soberana!» (L. de Camões, *Auto de Filodemo*, I, 4); «... e graça / que a natureza mais perfeitamente / formar pudera nesta ou outra idade» (António Ferreira, *Castro*, IV, final).

O) [Hacia fines del año 1976, al volver a clasificar ciertas partes del archivo de mi esposa, topé con otro montoncito de fichas que, por lo visto, se referían —muy lacónicamente— a este asunto. Se trata de notas que ella tomó, allá por 1959, cuando se permitió el lujo de releer, de un

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

tirón, todas las novelas y comedias de Pérez Galdós.] La *familia de León Roch*, pp. 207 y 220: Dama sintética como en el romance de Landarico. *La loca de la casa*, IV, 12 (p. 97): «... mi mujer, la más hermosa creación de la Naturaleza, o de quien quiera que se ocupe en crear lo que vemos... y lo que no vemos». *La de San Quintín*, I, 3 (p. 11): burla de dama sintética para encarecer la pillería de un pillo.

[En otra hoja, que parece remontarse a mediados de los años cincuenta, encuentro alguno que otro dato útil que, según parece, ella olvidó aprovechar al redactar su borrador.]

A. Hilka, ed. *Der Percevalroman*, Halle, 1932, v. 7904 y s.: «La face ot blanche et par desus / l'ot enluminee Nature / d'une color vermoille et pure». — Nota (p. 761): «Über *Natura parens* als Schöpferin des Schönheitsideals oder ihre Personifikation, s[ieh] K. Franke, *Zur Geschichte der lateinischen Schulpoesie*, S. 13, 39. [Véase la n. 43 de M. R. L. de M.]

[Dos pasajes entresacados del *Cancionero del Museo Británico*, ed. Rennert = *RF*, X (1899).] N.° 29, Garci Sánchez de Badajoz: «Argüiese una qüistión / sobre vuestra fermosura / si podría otra figura / ser en tanta perfeción. // Unos dizen que no ay cosa, / otros algunos porfían / que los ángeles podrían / tomar forma tan hermosa. // ...». N.° 250, Tapia: «Ved mis coplas sin amores, / sin amar y sin pasión, / hechas a contenplación / de aquellos altos primores / de vuestra gran perfeción; / del cancionero sacadas, / do están pintadas y escritas / ...». [Cf. la n. 31 de M. R. L. de M.]

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

LA HIPERBOLE SAGRADA EN LA POESIA CASTELLANA DEL SIGLO XV

Una nota específica de la cultura medieval es el enlace íntimo y frecuente entre la poesía sagrada y la profana. Entre los infinitos testimonios que ofrecen las bellas artes y la literatura, baste recordar el Milagro de Gautier de Coincy en que la Virgen se aparece, deslumbradora de fastuosidad y belleza, al caballero que la ha implorado para obtener el amor de su dama; le interroga:

biau douz amis,
est ele plus bele que moi? (1)

y le conmina a elegir entre las dos. Tal intimidad es natural, ya que para la Edad Media la esfera de lo sagrado representa casi toda la esfera de lo espiritual, casi todo el conjunto de valores ideales obligados. La intimidad con esos valores, la constante apelación a ellos, es esencial, como no lo es para la Edad Moderna, poseedora ya de otros términos ideales.

(1) Narra el mismo milagro la cantiga XVI de Alfonso el Sabio. A diferencia del poeta francés, el castellano omite la nota suntuosa en la aparición de la Virgen. Las palabras que ésta dirige al caballero son asimismo menos dramáticas:

Toll' as maos d' ante ta faz
et pára-mi mentes, ca eu non tenno anfaz;
de mí et da outra dona, a que te máis praz
filla qual quiseres, segundo teu semellar.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

A fines de la Edad Media, en la crisis en que caducan sus instituciones frente a la jerarquizada ordenación de valores de los siglos previos, el estado de pugna confusa en todos los sectores socava y confunde valores tradicionales. En ese desquicio general de la sociedad todo encarecimiento pierde fuerza y, para mantener viva la elación, el intelectualismo de los hombres de la época acude a la esfera elevada más familiar: la religiosa. Particularmente, la larga familiaridad ha acabado por mecanizar y rebajar el valor del símbolo cuando el engrandecimiento del poder secular suscita formas de homenaje tomadas del repertorio ya hecho de la adoración religiosa, como lo ha demostrado Huizinga en *El otoño de la Edad Media*, cap. XII (*Revista de Occidente*, Madrid, 1945, p. 225):

> Tan pronto como la veneración por la majestad temporal se apodera del hombre medieval, sírvele el lenguaje de la adoración religiosa como medio de expresar su sentimiento. Los servidores de los príncipes del siglo XV no retroceden en este punto ante ninguna profanación. En su discurso sobre el asesinato de Luis de Orléans hace el defensor que el espíritu del príncipe asesinado hable así a su hijo: «Contempla mis heridas, cinco de las cuales han sido particularmente crueles y mortales.» Compara, pues, al asesinado con Cristo. El obispo de Châlons no se atemoriza, por su parte, de comparar a Juan sin Miedo, caído por obra de los vengadores de Orléans, con el cordero de Dios. Molinet compara al emperador Federico que envía a los Países Bajos a su hijo Maximiliano para casarse con María de Borgoña, con Dios Padre, que envió su hijo a la tierra, y no se ahorra expresiones piadosas para exornar este viaje del novio. Cuando más tarde entran en Bruselas

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Federico y Maximiliano con el pequeño Felipe el Hermoso, hace Molinet decir a los bruselenses, entre lágrimas: «Veez-ci figure de la Trinité, le Père, le Fils et Sainct Esprit». O bien dedica su corona de flores a María de Borgoña como digna imagen de Nuestra Amada Señora, «sin perjuicio de la Virginidad».

En España, tan indeleblemente moldeada por su lapso medieval, la intimidad con lo divino es uno de sus más nítidos rasgos, igualmente notable en su literatura y en su lengua. Como casos extremos, el *Libro de buen amor* y los conceptos de Ledesma y de Bonilla son los que más han sobresaltado a la crítica extranjera. Pero tal encarecimiento como «ámovos más que a Dios» (*Buen amor*, 661*c*), que suena a arriesgada profanación a F. Weisser («Sprachliche Kunstmittel des Erzpriesters von Hita», *VKR*, VII, 1934, p. 185), no sorprende en el español de nuestros días más que giros tan triviales como el cumplido «linda como una Virgencita», «más bueno que Dios» o la fórmula peyorativa «todo el santo día».

En España el «Otoño de la Edad Media» tiene como nota diferencial el papel de conversos y cristianos nuevos en su cultura y economía. Por su número e importancia debieron de contribuir de modo específico al desorden íntimo y a la confusión de jerarquías espirituales, de suyo existente en toda la sociedad de la tardía Edad Media. Además, la conmoción sufrida por los conversos debió de hacer el conflicto más intenso en ellos mismos. Testigo explícito, Antón de Montoro, el Ropero de Córdoba, quien con su curiosa postura entre bufón y poeta puede revelar su intimidad en una confesión directa y concreta, que nada tiene de común con el monótono rastreo introspectivo, al modo trovadoresco, de los poetas encumbrados de la época. Aparte sus orígenes, hacen inevitable el cotejo con Heine

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

el don epigramático, la ternura, el cinismo y cierta nobleza de condición que se vislumbran tras ellos. Montoro, raro ejemplo entre conversos, tuvo el valor de alzar la voz en protesta contra los desmanes cometidos contra los cristianos nuevos en Carmona y en Córdoba (*Cancionero de Antón de Montoro*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1900, núms. 32 y 33), pero tuvo también el valor de pintar en versos desenvueltos, que dejan bien percibir el desgarramiento interior, la dolorosa situación del converso, su sacrificio —brutalmente rechazado por los cristianos viejos— de renunciar a la antigua tradición, tenaz y grata, y de adoptar con sinceridad los nuevos modo de vida:

¡Oh Ropero amargo, triste,
que no sientes tu dolor!
Setenta años que naciste
y en todos siempre dixiste,
«inviolata permansiste»
y nunca juré al Criador.
Hice el Credo y adorar
ollas de tocino grueso,
torreznos a medio asar,
oír misas y rezar,
santiguar y persignar,
y nunca pude matar
este rastro de confeso.

Cancionero..., núm. 36.

Pues Montoro es quien con mayor asiduidad echa mano de la hipérbola devota para halagar a los grandes de la tierra. El ejemplo más conocido es la *Canción a la Reina Isabel*, que para los contemporáneos presentaría quizá el atractivo adicional de la parodia (2):

(2) Presumía don Rafael Mitjana que la *Canción* de Montoro

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Alta Reina soberana:
si fuérades antes vós
que la hija de Sant' Ana,
de vós el hijo de Dios
recibiera carne humana.
Que bella, santa, discreta,
por espiriencia se pruebe;
aquella Virgen perfeta,
la divinidad ecepta,
eso ['lo mismo'] le debéis que os debe.
Y pues que por vós se gana
la vida y gloria de nós,
si no pariera Sant' Ana
hasta ser nascida vós,
de vós el Hijo de Dios
recibiera carne humana.

Cancionero..., núm. 35.

Pero no le va en zaga, en punto a osadía, la felicitación enviada al Duque de Medinasidonia, por su reciente cargo de virrey:

Algunos que vos endonan
de amigos a buena ley

---

fuese intencionada variante del villancico XL del *Cancionero de Upsala* (El Colegio de México, 1944):

Alta Reyna soberana,
sólo merecistes uós
que en uós el hijo de Dios
recibiesse carne humana.
Ante sécula creada
fuistes del eterno Padre,
para que fuéssedes madre
de Dios y nuestra aduogada.
Fuente do nuestro bien mana,
sólo merecistes uós
que en uós el hijo de Dios
recibiesse carne humana.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

muy gozosos apregonan
que vos facen Visorrey;
yo digo luego por vós
cuyos honores me placen:
que lo fagan viso-Dios
no le medio satisfacen.

Cancionero..., núm. 31.

En boca de un servidor del mismo magnate, cuya lealtad encarece, pone esta optación:

que el Duque viva,
y no me curo de Dios.

Cancionero..., núm. 86.

A don Pedro de Aguilar, predilecto entre sus protectores, declara:

mas por acortar conseja
que prolixidad posee,
creo en vós como quien cree
en la Santa Madre Igleja.

Cancionero..., núm. 53.

Montoro no tiene empacho en prodigar tales exageraciones a personajes de menor lustre social, como en la queja que endereza «al mayordomo del rey que le mandó dar tres varas de carmesí y no gelas dio»:

imposible es sino a Dios,
al Rey, al Duque y a vós,
sacarme de fadas malas.

Cancionero..., núm. 119.

En la copla siguiente, que, por el título *Montoro al portero de Santa Cruz delante de la Reina*, parece

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

improvisación, el parangón divino está tomado de su antigua fe:

Reprehensor de prudentes,
de los discretos espanto,
temido de los valientes,
como cuando mis parientes
entran en el templo santo
a adorar su Criador;
yo con mis simples fechos *(sic)*
ante vós hiero mis pechos,
diciendo: «yo pecador».

Cancionero..., núm. 120.

Ya no en lisonja, sino en pura broma, buen índice de familiaridad entre el mundo sagrado y el profano, interroga el Ropero a *Móxica, rey d' armas del rey don Juan, por qué le sabía bien el vino*:

Declaradme por compás
una dubda que no sé:
¿Cuál querríades vós más
que se perdiesse: la fe
o la planta de Noé?

Cancionero..., núm. 136.

No menos importante que el uso de esta elación en la lisonja cortesana es su uso en la poesía amatoria. Sirva de ejemplo una canción del mismo Montoro *A una dama fermosa*, que acaba con este concepto:

que vos veo tan benina
y vos fallo tan lozana
que no sé tomar dotrina
si vos ore por divina
o vos ame por humana.

Cancionero..., núm. 50.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Con texto falto y trastrocado, esta misma poesía se atribuye también a Juan de Mena *(Cancionero castellano del siglo XV*, ordenado por R. Foulché-Delbosc, Madrid, 1912, t. I, núm. 47). Como quiera que sea, Mena, también cristiano nuevo (3), cuenta en poesías indudablemente suyas con el empleo cortesano y amatorio de la hipérbole sagrada. Así, nada menos que en el *Laberinto*, copla 156, el poeta compara a don Juan II, que recibe en Medina del Campo la pleitesía de los nobles levantiscos, con Jesús en la escena del Prendimiento:

> Bien como quando respuso en el huerto
> el Sumo Maestro de nuestras merçedes
> aquel mote santo de «¿A quién queredes?»
> a fijos de los que libró del desierto,
> e como aquel pueblo cayó casi muerto,
> assí en Medina, siguiendo tal ley,
> vista la cara de nuestro grand rey,
> le fue todo llano e allí descubierto.

Como encarecimiento erótico, Mena prefiere el concepto teológico más bien que el parangón con las personas divinas:

> De quanto hize por vós
> si lo medio trabajara,
> creo que harto bastara,
> si lo hiziera por Dios
> o qué corona ganara.
>
> *Cancionero...*, núm. 25.

> Oyga tu merced y crea,
> ay de quien nunca te vido,

(3) Ver *RFH*, III, 1941, pp. 150 y ss.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hombre que tu gesto vea,
nunca puede ser perdido.

Cancionero..., núm. 41.

El perderse de que habla el poeta es, claro está, la máxima pérdida, la del alma, del mismo modo que Dios dice de Beatriz en la canción *Donne ch'avete intelletto d'amore* de la *Vita nuova:*

Ancor l' ha Dio per maggior grazia dato
che non po mal finir chi l' ha parlato.

Lo curioso es que para un devoto del siglo XIX, como lo era el Conde de Puymaigre, este «perderse» de un madrigal no puede ser sino un mero *s'égarer*, sin ninguna asociación supraterrena: *une chanson dont le refrain est que quiconque aperçoit celle qu'il aime ne peut s'égarer* (*La cour littéraire de don Juan II*, Paris, 1873, t. II, p. 62). Para un español del siglo XV el «perderse» es tan inequívocamente teológico que le lleva a reinterpretar toda la canción como una alabanza a la Virgen, a pesar de que Mena, en elocuente contraste con sus contemporáneos, no ha compuesto versos en loor de la Virgen. En efecto: en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, núm. 41, Tapia glosa en este sentido la canción de Mena. Para mayor claridad, el glosador ha antepuesto una explicación dirigida al Duque de Medinaceli:

... ...
Mandó vuestra señoría
que glossase esta canción
hecha a la Virgen María
a quien ternés cada día
por amparo y defensión
por vuestra gran deuoción.
La canción dize:
Oyga tu merced y crea, etc.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es significativo que la más exquisita composición erótica de Mena sea la que más densamente entreteje los conceptos teológicos que siempre rondan su inspiración:

En el coro angelical
donde biue Sant Miguel,
notan por muy especial
aqueste reyno real
porque nasciste en él.
... ...
Y los ángeles del cielo
a quien Dios mesmo formó,
truecan lo blanco por duelo,
porque no son en el suelo
a miraros como yo.
Biuo poco temeroso,
pues que hablo la verdad:
digo que Dios glorioso
se falla muy poderoso
en hazer vuestra beldad.
... ...
E los defuntos passados
por mucho santos que fuessen,
en la gloria son penados,
descontentos, no pagados,
por morir sin que vos viessen.

A decir verdad, se impone señalar que estas exageraciones no son precisamente blasfemias de gentes no entregadas totalmente a su nueva fe, sino que resultan del estado de crisis general de la sociedad, al que los conversos llevan su propio desasosiego. O dicho en otros términos: Montoro y Mena «blasfeman» no en tanto que cristianos nuevos sino en tanto que hombres de la Castilla del siglo xv. Así, la ocurrencia señalada más arriba, de comparar con Jesús a un típico «rey

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

holgazán» como don Juan II, no puede achacarse a ligereza irrespetuosa propia de una conversión incompleta, ya que la *Crónica de don Alvaro de Luna* atribuida a «aquel noble caballero Gonçalo Chacón» presenta el mismo desaforado símil (cap. CXXVIII):

> Escribe el apóstol e evangelista San Juan en su Evangelio, e dize «que como Jesu-Christo oviese amado a los suyos quando andovo por el mundo, que los amó en la fin». Pudiese çierto bien con razón dezir por semejante del nuestro bienaventurado Maestre...

En la España del siglo XV menudean los poetas aficionados a la hipérbole sagrada anteriores a Mena y Montoro y sobre los que no puede recaer sospecha de conversos; entre ellos, Alfonso Alvarez de Villasandino, quien en el más feliz de sus decires, el que celebra sus amores con una linda rosa agarena, llega a este clímax:

> Por auer tal gasajado
> yo pornía en condición
> la mi alma pecadora.
>
> *Cancionero de Baena*, ed. P. J. Pidal, Madrid, 1851, núm. 31 bis.

El mismo don Juan II en el más logrado de sus escarceos poéticos:

> Amor, yo nunca penssé,
> aunque poderoso eras,
> que podrías tener maneras
> para trastornar la fe,
> fastagora que lo sé.
>
> *Ibíd.*, p. LXXXI.

Don Alvaro de Luna, siempre más resuelto que su regio patrono, va más allá, desdeñando el equívoco:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Si Dios nuestro salvador,
ovier de tomar amiga,
fuera mi competidor.

Ibíd., p. LXXXII.

El aclamado decir de Francisco Imperial «por amor e loores de una fermosa muger de Sevilla que llamó él Estrella Diana» (Baena, núm. 231), contiene entre cumplidos trovadorescos y parangones con griegas y troyanas, el siguiente paralelo:

El su graçioso e onesto rysso,
ssemblante amorosso e viso ssuave,
propio me paresce al que dixo *Aue*,
quando enbiado fue del paraýso.

Si Imperial se contenta con equiparar el rostro de su amada al del arcángel Gabriel, Santillana, en su obvia imitación de estos versos («Dezir... en loor de la reina de Castilla», *Cancionero...*, de Foulché-Delbosc, núm. 229), tras una ristra de comparaciones con diosas y heroínas de la mitología clásica, acaba con estas equívocas palabras, que tanto pueden introducir como término de comparación al Arcángel como a la misma Virgen:

El vuestro angélico viso
por çierto non deve nada
al que la santa embaxada
desçendió del paraýso.

O sea: «vuestro rostro nada debe al que trajo del paraíso a la tierra ('descendió' usado transitivamente) la santa embajada», o bien: «vuestro rostro nada debe [a aquel] al que descendió la santa embajada». Vale la pena recordar que este cumplido no parece haber levantado en la corte de Juan II e Isabel de Portugal el

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

escándalo que levantó la *Canción* de Montoro a Isabel, hija de aquéllos (4); porque en la sociedad férreamente ordenada de los Reyes Católicos (cualquiera sea el juicio que merezca la justicia de ese orden), ya no era tan espontáneo e indiferente el brinco de lo galante a lo divino.

Según queda dicho al comienzo, el empleo de la Virgen o de Dios como término elativo ha arraigado a tal punto en la lengua castellana, que nadie que la hable lo puede sentir como creación individual, como expresión personal de religiosidad y de audacia. Pero Santillana no repite mecánicamente la comparación sugerida por la lengua, sino que se esfuerza por restituirle su valor teológico para hacer sentir la audacia de la aplicación, acumulando precisos detalles. Por eso mismo, quizá, para alejarse de giros normales en la lengua, se vale en otros casos, para sus hipérboles, de

---

(4) Testigo la composición cortés y sermoneadora de Francisco Vaca en el *Cancionero* de Juan Fernández de Constantina, núm. 28, y los enconados reproches del portugués Alvaro Brito en el *Cancioneiro de Resende*.

Muestra del decoro isabelino es la hábil copla inicial del *Dechado del Regimiento de Príncipes, fecho a la señora reyna de Castilla y Aragón*, del frey Iñigo de Mendoza (*Cancionero...*, núm. 5):

Alta reyna esclarecida,
guarnecida
de grandezas muy reales,
a remediar nuestros males,
desiguales,
por gracia de Dios venida;
como quando fue perdida
nuestra vida
por culpa de vna muger,
nos quiere Dios guarnecer
e rehacer
por aquel modo y medida
que lleuó nuestra caýda.

El fraile palaciego elude la equiparación desembozada con la Virgen, a la vez que la insinúa inequívocamente al presentar a la Reina como remediadora de los males, en el sentido en que la Iglesia ha opuesto tradicionalmente María a Eva.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

momentos del relato evangélico esmeradamente puntualizados. Así, en el soneto «Quando yo so delante aquella donna...» (*Cancionero...*, núm. 187), identifica su reacción ante la presencia de la amada con la de los Apóstoles ante la Transfiguración:

> Quando yo so delante aquella donna,
> a cuyo mando me sojudgó Amor,
> cuydo ser uno de los que en Tabor
> vieron la gran claror que se razona.

En otro soneto (*Cancionero...*, núm. 201), Santillana se compara a sí mismo, alejado de su dama, con los Apóstoles abandonados por el Maestro:

> Adivinativos fueron los varones
> de Galilea, quando los dexó
> nuestro Maestro; mas sus coraçones
> non se turbaron punto más que yo,
> por mí sabidas vuestras estaçiones,
> vuestro camino, el qual me mató;
> ... ...
> Fazed agora como comedida;
> non me matedes: mostradvos piadosa:
> fazed agora como fizo Dios...

Gómez Manrique no repara en emplear la hipérbole teológica hasta para encarecer su ternura conyugal en las *Estrenas a doña Juana de Mendoça, su mujer* (*Cancionero...*, núm. 336): «Amada tanto de mí, / e más que mi saluación.»

A fines de la Edad Media española esta hipérbole presente, según vemos, en los poetas más insignes, se extendió probablemente como moda cortesana, hasta constituir un modo típico de Castilla para los demás pueblos de la Península. Así se desprende de la *Farsa*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

chamada Auto da India, compuesta en 1509 por Gil Vicente, en la cual dice el castellano enamorado a la portuguesa cuyo marido se ha embarcado para las Indias:

> Mas como evangelio es esto:
> que la India hizo Dios,
> sólo porque yo con vós
> pudiese pasar aquesto.
> Y sólo por dicha mía,
> por gozar esta alegría,
> la hizo Dios descobrir:
> y no ha más que decir
> ¡por la sagrada María!

La hipérbole sacroprofana no es un azar literario presente sólo en la lengua y en la literatura, sino un rasgo de todas las formas artísticas de la vida. Buen testimonio es la descripción de la fiesta —un torneo, no una procesión ni una representación sagrada— con que honró don Juan II las bodas de su prima doña Leonor, y que un testigo presencial describe así:

> E luego salió el señor Rey a la tela, él e otros doze cavalleros, él como Dios Padre, e los otros, todos con sus diademas, cada vno con su título del santo que era, e con su señal en la mano cada vno del martirio que avía passado por Nuestro Señor Dios.
>
> Pedro Carrillo de Huete, *Crónica del alconero de Juan II*, ed. Juan de M. Carriazo, Madrid, 1946, p. 25.

Y como esta hipérbole sagrada no es, en las postrimerías del siglo XV, accidente de decadencia —como lo es en el resto de Europa—, sino elemento dos veces

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

castizo, por su antigua raíz medieval y por su entronque con la irrupción de los conversos en la sociedad cristiana, nada tiene de extraño que la veamos abrir con arco espléndido la dual *Tragicomedia:* «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.» La prueba cosmológica que compendia en la belleza de la amada las excelencias todas de la creación, así como los extremos de bienaventuranza y condenación contra los que se estrella el mancebo Calisto en la soledad de su cámara son, ciertamente, arte puro —el dramatismo más tenso y poético que jamás se escribió en lengua castellana—, pero lo que a esa altura de arte los ha elevado es el empuje de vida que hay tras ellos: la confiada intimidad entre lo humano y lo divino que sustentó tantos siglos de cristiandad, y el amargo desconcierto que desgarró oscuramente el alma de las últimas generaciones de conversos (5).

(5) Ejemplo muy curioso de crítica contra la hipérbole sacroprofana es el relato conservado en un manuscrito de 1453 (J. Klapper, *Exempla aus Handschriften des Mittelalters*, Heidelberg, 1911, núm. 67):

«In Alimonia [*sic*] clericus quidam monialem peruerso animo diligens consueuerat sibi dulces litteras mittere et scribere, ut animam eius facilius ad peccatum posset trahere. Die ergo quadam, cum litteras sibi mittendas scriberet et in fine litterarum ista uerba inferret: Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te, cum uenisset ad illum uerbum: 'Labia tua mel et lac, statim li[n]gua de gutture suo resiluit et uitam morte subita finiuit. Cum astantes de eius repentino interitu mirarentur, cedulam quam tenebat in manibus perlegentes, cognouerunt quod ideo fuerat suffocatus quod uerbum spiritualis amoris carnali et immundo amori coaptauerat».

Cfr. Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, I, 69.

Agréguense [al material hispánico] la broma de Pero García Burgalés acerca de un trovador apasionado (*Cancioneiro da Vaticana*, ed. E. Monaci, Halle, 1875, núm. 988): «Fezessel en seos cantares morrer, / mays resurgir depoys ao tercer dia», que repite Juan Rodríguez del Padrón: «Sólo por ver a Macías / e de amor me partir, / yo me querría morir, / con tanto que resurgir / pudiese dende a tres días»; la anónima *Respuesta en defensión de amor (Cancionero de Stúñiga*, p. 388): «A vós, herege, por

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

que / renegastes nuestra fe, / lapidar vos han, por Dios»; la composición amorosa de Juan de Torres (*Cancionero de Palacio*, núm. 50): «Muy discreta criatura, / vuestra gentileza es tanta / que sólo por fermosura / bien mereçedes ser santa»; de Pedro de Santa Fe (*ibid.*, núm. 98): «¿Quál santo canoniçado / ffue de tanto percebido / que non aya falleçido / si d'amor fue convidado?»; (*ibid.*, núm. 258): «Tenplo do pocos Cristianos / con gran devoçión adoran, / pero sospirando lloran / porque lo pisan paganos»; de don Alvaro de Luna (*ibid.*, núm. 203): «Quien figura / tal figura / tal qual Tú la figuraste, / es causa de dar lugar / para 'lgún tiempo olvidar / a Ti, que me la mostraste»; de García de Pedraza (*ibid.*, núm. 225): «Si Dios a mí tanto quiere / como yo a quien me priso, / en verdat del paraÿso / auré quanto me pluguiere»; de Juan Alvarez Gato (Foulché-Delbosc, *Cancionero*..., núm. 54): «Tú, pobrezico romero, / que vas a ver a mi Dios...»; (*ibid.*, núm. 87): «...ni dezir c'ay otro Dios / en la tierra ni en el cielo...»; de Tapia (*ibid.*, núm. 795): «reyna mía y de Dios de mí»; (*ibid.*, núm. 798): «Mi Dios, mi bien, mi salud»; (*ibid.*, núm. 808): «Si fuese vuestra presencia / delante de nuestro ver... / serie tan gran excelencia / como poder conoscer / lo que Dios ordena y quiere»; (*ibid.*, núm. 809): «Bien sé que dirés en vella / que ella es Dios o Dios es ella...»; (*ibid.*, núm. 811): «Pues vós, mi bien y mi Dios»; (*ibid.*, núm. 813): «Vós, mi Dios por mi ventura»; (*ibid.*, núm. 814): «Donzella de aquél, Dios mío...»; de Lope de Stúñiga (*ibid.*, núm. 976): «Si, como soys conoscida / de mí, fuéssedes de vos, / conosciéredes que Dios / os hizo dios desta vida»; del marqués de Santillana (*ibid.*, núm. 235): «Gentil dama, cuyo nombre / vos es asÿ conviniente / como a Jhesu Dios e ombre...»; de Pedro de Cartagena (*ibid.*, núm. 932): «Y él, quedando prisionero / de mi Dios de hermosura...»; de Guevara (*ibid.*, núm. 896): «Que si mi fe os adora / por su bien y por su Dios»; de Diego López de Haro (*ibid.*, núm. 1143): «Carta, pues que vays a ver / a mi Dios de hermosura...»; de Quirós (*ibid.*, núm. 562): «Sacra real majestad, / reyna mía generosa, / tan alta, tan poderosa / quanto Dios en Trenidad / sobre mí hizo otra cosa / ... y ell alma que os adorasse / como a mi reyna y mi Dios»; (*ibid.*, núm. 566): «porque hazes lo que Dios, / señora, sobre la gente»; de Alonso de Cardona (*ibid.*, núm. 1166): «Reyna de todos y todas, / Dios de quantos os miraron»; (*ibid.*, núm. 1172): «Quedan de vuestra partida / con tristeza tan crescida / todos los que vuestros son / ... y en aquel propio dolor / que tienen los condenados / en no ver su Hazedor»;

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

del Comendador Román *(Cancionero general de Hernando del Castillo*, ed. J. A. de Balenchana, núm. 247): «Vós, mi Dios, por mi tristura...»; de Enrique de Montagudo *(ibíd.*, núm. 583): «No tocando en lo de Dios / no ay lisonja para vós»; del Vizconde de Altamira *(ibíd.*, núm. 639): «Del infierno al mayor mal / dizen que es no ver a Dios; / luego el mío es otro tal, / pues no espero ver a vós»; de Perálvarez de Ayllón *(ibíd.*, núm. 884): «...y si os fía / mi alma, señora mía, / no es mal, / que —pues Dios os hizo tal— / no hazello es eregía»; del Comendador Avila *(ibíd.*, núm. 795): «... / por do mi voluntad loca, / c'os adora como a Dios»; de Luis del Castillo *(ibíd.*, núm. 126, del *Apéndice de lo añadido en los Cancioneros generales de 1527, 1540 y 1557):* «Cordón que tan anudado / vas a ceñir a mi Dios;» del Bachiller de la Torre *(ibíd.*, núm. 203 del *Apéndice):* «Vós, mi Dios...»; del anónimo *(ibíd.*, núm. 282 del *Apéndice):* «Señora, quando yo os niegue / o dexe de confessar, / ¡plega a Dios que al paladar / mi falsa lengua se pegue!»; de Auzías March, *Cants d'amor*, LXIV: «Vos, dona, sou mon Deu y mon delit», que la ed. de 1555 sustituyó por: «Vos, dona, sou mon ben e mon delit»; de Diego de San Pedro (ed. S. Gili y Gaya, p. 214): «¡O, con qué ley os serví / y os tuve siempre por Dios!»; *(ibíd.*, p. 217): «La gracia la contradize, / porques la misma de Dios»; *(ibíd.*, p. 220): «Grande [maravilla] ha sido para mí / en ver que n'os adoraron, / pues estáuades aý»; *(ibíd., Cárcel de amor*, pp. 128 y s.): «...pues si la remedias [la pasión de Leriano] te da causa que puedas hazer lo mismo que Dios...». Para ejemplo de cómo tales modos de encarecimiento trascendían la literatura, véase la *Crónica de don Miguel Lucas de Iranzo*, ed. J. de M. Carriazo, pp. 301 y 367: las gentes de un castillo sitiado, al recibir refuerzos, se sienten «como los Santos Padres ... quando Nuestro Señor del seno de Abrahán los sacó»; don Miguel Lucas aspira a que se diga de él y de Enrique IV «lo que se dixo por Santo Ylefonso en el servicio de Nuestra Señora». Las palabras del *incipit* («a sus amigas llaman o dizen ser su Dios») apuntan, pues, a una usanza del siglo XV, y de ninguna manera, como quiere Cejador, a Juan Ruiz, quien no dice tal cosa. En la anónima novela castellana de fines del siglo XV, *Triste deleitación*, la estatua contesta al Enamorado: «La tu ffe te yzo salvo» (fol. 54*r*; véase M. de Riquer, *RFE*, XL, 1956, p. 40).

A la misma esfera sacroprofana pertenece la poesía que total o parcialmente cita y parodia textos sagrados o trozos de la liturgia. El ejemplo castellano más antiguo parece ser el del *Libro de buen amor*, coplas 374 y s., al que sigue la composición amorosa

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de Macías que tiene por estribillo: «Deus meus, hely, hely, / hely, ¿lama çabacthani?» (el *Cancionero de Stúñiga* la atribuye a Juan de Villalobos). Fue asiduamente practicada en el siglo XV: Juan Rodríguez del Padrón, *Siete gozos de amor* y *Diez mandamientos de amor;* Pedro de Santa Fe, composición con estribillo «Tristis es, anima mea» *(Cancionero de Palacio,* núm. 97) y «Regnum meum non est de hoc mundo» *(ibid.,* núm. 265); Juan de Valtierra, composición con estribillo «Deus meus, quare me derelinquisti?», etc. *(ibid.,* núm. 140); Soria, glosa al mote «Transeat a me calix iste»; Juan de Tapia, «Sanctus, sanctus, sanctus Deus» (Foulché-Delbosc, *Cancionero del siglo XV,* núm. 859); Nicolás Núñez, «Coplas 'como horas'» *(ibid.,* núm. 871); «Misas de amor» de Suero de Ribera y de Juan de Dueñas; «Letanía» y «Salmos penitenciales» de Diego de Valera; «Miserere» de Francisco de Villapando; «De profundis» de Mosén Gaçull; «Liçiones de Job» de Garcí Sánchez de Badajoz, glosadas por Gómez Manrique; «Pater noster de las mujeres» de Luis de Salazar; «Memento» del Comendador Escrivá; el «Sermón de amores» en prosa de Diego de San Pedro y, ya en el siglo XVI, el «Nunc dimittis» de Fernando de Yanguas; la «Vigilia de la enamorada muerta» de Juan del Encina y el «Sermón de amores» de Cristóbal de Castillejo. Esporádicamente, reaparece aún más tarde, bien que con contenido satírico antes que amoroso; cf. F. Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor»,* Paris, 1938, p. 223.

Dentro de la Península, la hipérbole sacroprofana parece haberse sentido como típicamente castellana (así lo da a entender Gil Vicente, *Farsa chamada Auto da India);* y, fuera de ella, como típicamente española; cf. B. Croce, *España en la vida italiana del Renacimiento,* ed. española, Buenos Aires, 1945, p. 191. Tan inasimilable a otros pueblos debía de ser el uso amoroso de la hipérbole sacroprofana que planteó una especial dificultad a los traductores de *La Celestina.* [Véase, sobre este aspecto de la tragicomedia, el artículo de Otis H. Green: «The *Celestina* and the Inquisition», *HR,* XV (1947), 121-130.]

[Entre los testimonios más remotos, se puede alegar el siguiente pasaje de *Othello,* IV, 3: «I know a lady in Venice would have walked barefooted to Palestine for a touch of his nether lip».]

[Esta nota de la autora provocó mucha discusión. El lector curioso encontrará los datos bibliográficos sobre algunas reacciones críticas (A. M. Badía Margarit, E. R. Berndt, R. O. Jones, R. Lapesa, Jole Scudieri Ruggieri) en la p. 770*a* de la segunda edición, ampliada, de *La originalidad artística de «La Celestina».*]

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

UN DECIR MAS DE FRANCISCO IMPERIAL: RESPUESTA A FERNAN PEREZ DE GUZMAN

I

El primer Decir de Francisco Imperial «por amor e loores de una fermosa muger de Sevilla que llamó él Estrella Diana» *(Cancionero de Baena,* núm. 231) es una de las composiciones más características de este poeta, en su fusión de viejo y nuevo. La emoción amorosa no se expresa en la varia maestría de arte menor, que suele ser su vehículo ordinario, sino en la copla de arte mayor, reservada hasta entonces en castellano a la inspiración docente o satírica, y con intrusión de endecasílabos, alguno tan perfecto como el que abre el Decir:

Non fue por çierto my carrera vana...

Cfr. *Roman de la Rose,* v. 840: «Elle [Leece] resembloit rose novele.»

Pero frente a tales novedades de versificación, el contenido de la poesía se encuadra netamente en el arte medieval, ya por sus estilizados símiles con flores («la muy delicada flor de jazmín / rrosa nouela de oliente jardín / e de verde prado gentil flor de lyso... e commo la rrosa entre las flores ... muy oliente rrosa») y luces («ala muy fermosa estrella diana / quel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

español («el su graçioso e onesto rysso / ssemblante amorosso e viso ssuaue / propio me paresce al que dixo aue /quando enbiado fue del paraýso»), ya por la mención de dechados mitológicos («Non se desdeña la muy delicada / Eufregymio griega de las griegas flor / nin de las troyanos [*sic*] la noble señor»), ya principalmente por la enumeración bibliográfica de escritores ilustres:

> Callen poetas e callen altores [*sic*]
> Omero, Oraçio, Vergilio e Dante
> e con ellos calle Ovidio *d'Amante*
> e quantos escripuieron loando señores.

El artista del Renacimiento, confiado en sus fuerzas, recreará la poesía de Homero, Horacio o quien fuere, para la mayor gloria de la amada, en tanto que el medieval siente demasiada reverencia a aquellos excelsos patronos como para alterar la letra de un libro antiguo, y, puesto que esa letra ha de quedar inalterada y es conocida de todo el círculo de letrados, le basta con dar el catálogo de autoridades en lugar de la sustancia poética misma.

Dos respuestas siguen en el *Cancionero de Baena* a esta exquisita muestra del arte medieval. La de Diego Martínez de Medina («el qual era un ombre muy onrrado e muy discrepto e bien entendido, asý en letras e todas çiençias, commo en estillo e plática de corte e de mundo, e otrosý era ombre muy dulçe e amoroso en su conversaçión a las gentes», *Baena*, número 323, epígrafe) reprocha gentilmente a Imperial lo exagerado de su alabanza, humillante para los enamorados en la realidad y en la literatura. La otra respuesta, de Fernán Pérez de Guzmán, refleja, en su muy distinto tono, el modo de ser discursivo y austero de su autor. Todos los refinados símiles de Imperial quedan impugnados: equivocada es la equiparación con

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sale por mayo al alua del día (1) ... commo el luçero entre las estrellas, / llama muy clara apar de centellas»), ya por la hipérbole teológica, típica del siglo XV

(1) Robert KALTENBACHER, *Der altfranzösische Roman Paris et Vienne*, Erlangen, 1901, p. 46 (seguido por F. B. LUQUIENS, «The *Roman de la Rose* and medieval Castilian literature», en *RF*, XX (1905), p. 298_4, y por Ch. R. POST, *Medieval Spanish Allegory*, Harvard, 1915, pp. 154 y 167), ha señalado el paralelo entre estos versos de Imperial y el texto francés de *Paris et Vienne*, que explica en estos términos el nombre de la madre de la heroína: «... *et lappelloit lom madame dyanne cest le nom dune tres belle estelle qui se monstre chascun matin au point du iour.*» No es un contacto casual, ya que en su breve obra Imperial da dos veces testimonio de su afición a este poema caballeresco (*Baena*, núm. 226, *Decir al nacimiento de don Juan II*, y núm. 349, «Muchos poetas leý...», que constituyen las citas más antiguas de *Paris et Vienne*, anteriores al texto francés conservado), pero vale la pena observar que Imperial no vierte mecánicamente su modelo, antes bien introduce un característico toque convencional que eleva la virtualidad poética de aquel étimon: su amada no es la estrella Diana tal como aparece *chascun matin*, sino tal como aparece «por mayo», el mes primaveral cuya descripción es un tópico en la lírica de la Edad Media. En cuanto a la identidad de la dama de Sevilla a quien Imperial llama «Estrella Diana», conviene tener presente que ese mismo nombre aparece todavía, con intención elativa, en el folklore italiano moderno, sin duda como resultado de la enorme difusión de *Paris et Vienne* en Italia (ver KALTENBACHER, *Obra citada, in fine*). Sirva de ejemplo este *rispetto* toscano (TOMMASEO, *Canti popolari toscani*, Venezia, 1841, p. 58, *ap.* F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares españoles*, vol. II, Sevilla, 1882, p. 109):

Vostra madre vi vedde tanto bella,
Nome vi messe la diana stella:
Vostra madre vi vedde tanto cara,
Nome vi messe la stella diana.

Por consiguiente, el nombre «Estrella Diana» no es argumento de que la dama de Imperial fuese francesa. Por otra parte, en el epígrafe del Decir galante (*Baena*, núm. 248, «Por Guadalquivir arribando ...»), en que una dama dirige al poeta toda una copla en francés, falta precisamente el nombre de la destinataria de la composición, pues el copista ha escrito sin dejar siquiera un blanco: «Este dezir fizo el dicho miçer Françisco Imperial por amor e loores de una dueña que deçian, la qual era muy fermosa muger e sabia e bien enrrazonada e sabia [¿sabía?] de todos lenguajes; fablauan él e ella en sus amores.»

Véase además la poesía de Carvajales que recogió Foulché-Delbosc en su *Canc. cast. del siglo XV*, núm. 1.003.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Diana (2), equivocadas las semejanzas con las flores y con las beldades de la mitología clásica. Y la condena más terminante es la que recae sobre la hipérbole teológica:

> El que poco vee o a turbado el visso
> por el sueldo viejo cuyda que es floryn;
> aqueste que assy desonrró el serafyn,
> amor lo çegó, syn dubda lo prisso.
> D'aqueste pecado que yo aquí deuisso
> es menester que sus manos laue
> o ponga a su boca tan secreta llaue
> que non diga cossa de que sea rrepisso.

Ahora bien: esta respuesta, registrada en el *Cancionero de Baena*, edición de Pedro José Pidal, Madrid, 1851, bajo el núm. 232, y en el *Cancionero castellano del siglo XV*, de Foulché-Delbosc, bajo el núm. 284, presenta nueve coplas frente a las cuatro del Decir original (núm. 231) y a las cuatro de la respuesta de Diego Martínez de Medina (núm. 233). Tan crecido número de coplas extraña no sólo porque en la versificación de los Cancioneros las respuestas suelen corresponderse exactamente en estructura métrica con la poesía original —como sucede aquí con la otra respuesta, núm. 233—, sino también porque el epígrafe de Baena asegura tal correspondencia: «Este dezir fizo Ferrant Pérez de Guzmán, sseñor de biuares [*sic*, por *Batres*], en su respuesta deste otro dezir primero quel dicho micer Francisco fizo ala dicha Estrella Diana, *el qual es fecho por los mesmos consonantes e arte quel otro primero dezir.*» No obstante, a pesar de esta

(2) Por lo visto, *Paris et Vienne* no era lectura familiar a Fernán Pérez de Guzmán, ya que éste no cae en la cuenta de la alusión literaria implícita en «Estrella Diana», y piensa en la Diana del panteón clásico, la «deessa que castidad guýa».

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

declaración, la correspondencia de las rimas acaba en la cuarta copla; las siguientes repiten en su orden toda la serie de rimas del Decir original núm. 231, hasta llegar a la copla quinta de la nueva serie, que presenta rimas nuevas («sospechosso», «primo», «linage», etc.). Creo que estos indicios formales apuntan a la existencia de una poesía más de Imperial mismo, quien replica a Fernán Pérez de Guzmán, conforme a la usanza, bastante frecuente en el *Cancionero de Baena*, de que los poetas criticados vuelvan a la liza en defensa de sus producciones: así, Imperial observa idéntico ritmo —decir, réplica, contrarréplica— en el debate sobre Fortuna que sostiene con fray Alfonso de la Monja (*Baena*, núms. 345, 346 y 347).

Otros indicios formales menos rígidos pueden observarse en la versificación y estilo. Aun dentro de la extrema fluidez rítmica del verso de arte mayor, las cinco coplas últimas del Decir núm. 232 presentan mucha mayor libertad que las cuatro primeras y las de la composición de Diego Martínez de Medina, y además aparece entre ellas algún endecasílabo, característico de la difícil versificación de Imperial:

> aqueste gran jüez pues en su primo
>
> Copla última, B (3).

Otro endecasílabo se lee al fin de la segunda copla de esta nueva serie:

> e rrespondióme: Alça la vela tu naue
> de su engeño muy sotil, envvsso.

(3) *Jüez* es disílabo hasta el siglo XVII y trasladó desde muy antiguo su acento de la primera sílaba, *iūdicem*, a la última. Ver R. J. Cuervo, *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, París, 1914, 6.ª ed., § 117, nota 2.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pero sin duda el penúltimo verso está corrompido; posiblemente haya que restituir «vela» al último, con lo cual aquél y no éste será el endecasílabo. Por ejemplo:

e rrespondióme: Alça (4) la tu naue
de su engeño vela muy sotil, envysso.

También llama la atención la marcada diferencia de técnica y estilo entre las cuatro primeras coplas del Decir núm. 232 y las cinco restantes. Fernán Pérez de Guzmán, con su conocida vena sentenciosa, comienza por enunciar principios generales, y a continuación inscribe en ellos el proceder censurable de Imperial:

A las vezes pierde e cuyda que gana
quien buen callar troca por mucho dezyr;
e non deue graçias nin bien resçebir
quien lo ha [*sic*, por *loa* (5)] infyntosso por codiçia [vana:
asaz paresciera comparasción sana
poner synple preçio a poca valía;
mas con la deessa que castidat guýa
non fue por cierto egualança llan(n)a.

El que poco vee o a turbado el visso,
por el sueldo viejo cuyda que es florýn...;
aqueste que assý desonrró el serafýn
amor lo cegó, syn dubda lo prisso...

Luego refuta directamente las dos coplas últimas

(4) Por *alçe;* otra confusión manifiesta entre subjuntivo e indicativo se halla en la cuarta copla de Fernán Pérez de Guzmán: «Espere el errado la lyd pauorossa / o luego desata [*sic*, por *desate*] ssu cántica errada.»

(5) Corrección del doctor Amado Alonso.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de Imperial, saliendo en defensa de los parangones que, según aquél, sobrepasaba su dama:

O que sylençio tenga [*sic*] aquestos dotores
todo el mundo deue ser pessante,
que por muger baxa de pobre senblante
parescan [*sic*, por *perezcan*] los dichos de los sabi-
[dores...

Sy sse non sentiesse de aquesta vegada
la fermossa griega deste dessonor,
denunçie querella ant el dios del amor...

Todas sus coplas, menos la primera, acaban con una amenaza o una adusta recomendación de penitencia:

daqueste pecado que yo aquí deuisso
es menester que sus manos laue
o ponga a su boca tan secreta llaue
que non diga cossa de que sea rrepisso.

e pida perdón de aquestos errores.
... oygan [*sic*] setençia e enmienden [*sic*] querellas,
e pida perdón de aquestos errores.
... Espere el errado la lyd pauorossa
o luego desata [*sic*] su cántica errada.

El estilo que corresponde a tal actitud de puntilloso moralista es directo, claro y prosaico, como el de toda la obra en verso de Fernán Pérez de Guzmán. No puede darse contraste más rotundo que el de las coplas siguientes. En la primera, pese a lo estragado del texto, pueden percibirse dos alusiones literarias, doctas y oscuras:

Quien afirma o niega de la grant rrossana
syn destinción oponga Deleya.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pienso que debe leerse «de Lía (en rima con «podría», del verso siguiente), opuesta como beldad literaria a Roxana, la esposa amada de Alejandro. Pero Lía como modelo de belleza, en contraste con lo que de ella cuenta el Génesis, refleja aquel pasaje del *Purgatorio* en que Dante presenta a Lía como símbolo de la vida activa (XXVII, 97 y ss.: *giovane e bella in sogno mi parea*, etc.), el mismo pasaje, cabalmente, que Imperial tradujo en la copla 17 de su *Decir a las siete virtudes*. Frente a los preceptos generales, reproches y exhortos, enhebrados sencillamente unos tras otros, de Fernán Pérez de Guzmán, las cuatro últimas coplas insertan un diálogo introducido en primera persona, que comprende un llamado a Dante, y continúa dejando a éste la palabra hasta terminar la composición. Ahora bien: Imperial se muestra aficionado a dramatizar sus Decires haciendo oír en ellos la voz de criaturas exaltadas: la dama, idealizada siempre al modo de la poesía del norte de Francia (*Baena*, número 341: «Cabe la çibdat de grant fermosura...»; número 348: «Por Guadalquivir arribando...»; p. 666: «Solo en el alva pensoso estando...»), abstracciones alegóricas (*Baena*, núm. 226, *Decir al nacimiento de don Juan II:* planetas, virtudes, Fortuna, Discreción; núm. 342: «En un fermoso vergel...»: Castidat-en-mançebía, Omildat-en-buenandança, Paçiencia-en-tribulación, Lealtat-en-proveza, Filossofía). Otro indicio importante a favor de Imperial es la intervención de Dante como personaje de la composición, y su largo departir con el autor, cosa que, salvo en el *Decir de las Siete Virtudes*, no se halla en ninguna otra composición del *Cancionero de Baena*.

Así, pues, si la rima y número de coplas señalan la existencia de una poesía distinta del *Decir* de Fernán Pérez de Guzmán, su contenido, versificación, estilo y técnica llevan a creer que nos hallamos ante la contrarréplica de Imperial, quien, a su vez, tacha de in-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

justa la censura del señor de Batres y propone, por boca de Dante, recurrir al fallo del Almirante de Castilla, don Diego Hurtado de Mendoza, primo de su detractor (como hijos, respectivamente, de doña Aldonza y doña Elvira de Ayala, hermanas ambas de don Pero López de Ayala), padre del Marqués de Santillana y, pese al silencio de su hijo, no desdeñable poeta, a juzgar por su única pieza conocida, «A aquel árbol que mueve la foxa...», conservada en el *Cancionero de Palacio*. La mención del primo de Fernán Pérez de Guzmán por su título de Almirante, permite circunscribir esta Respuesta (así como, sin duda, todo el pequeño ciclo que tiene como núcleo a la Estrella Diana) en el decenio que va de 1394, año en que don Diego Hurtado de Mendoza aparece en posesión de su cargo en la *Crónica* de Ayala (*Crónica de Enrique III*, año 1394, cap. XIII) después de la obstinada brega de años anteriores para obtenerlo (*ibíd.*, año 1392, cap. IX, y 1393, cap. IX, hasta su muerte en julio de 1404.

II. *RAÇA*

La amistosa conexión de Imperial con tan linajudos y opulentos señores como Fernán Pérez de Guzmán y Diego Hurtado de Mendoza (a los que, en vista del Decir núm. 239 y quizá del núm. 238, puede agregarse don Juan Alfonso de Guzmán, Conde de Niebla) hace difícil atribuirle el antisemitismo militante que sospecha E. B. Place, *The exaggerated reputation of Francisco Imperial*, en *Sp*, XXI, 1946, pp. 457-473. Como es sabido, el judío, hostilizado por el vulgo y el clero bajo, estaba en buenos términos con el rey, la nobleza y el alto clero. Precisamente, del Conde de Niebla, patrono de Imperial, apunta la *Crónica de don*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Enrique III, año 1391, cap. v, al historiar el levantamiento al que habría incitado el poeta, según Place: «E que por quanto don Juan Alfonso, Conde de Niebla, e don Alvar Pérez de Guzmán, Alguacil mayor de Sevilla, ficieron azotar un ome que facía mal a los judíos, todo el pueblo de Sevilla se moviera...» No puede admitirse, por consiguiente, que «no pudo dejar de hacer buena impresión en los contemporáneos cultos de Imperial... que Micer Francisco Imperial, el hombre que tan a menudo mencionaba el nombre de Dante, hubiera escrito un poema alegórico, nuestro *Decir a las siete virtudes*, antes de realizarse las primeras violencias, en el que con toda seguridad atacaba a los judíos, y muy probablemente también a los moros, e incitaba a la acción violenta contra ellos» (Place, *obra citada*, p. 461). Las coplas del *Decir a las siete virtudes* en que hace hincapié Place no pasan de ser vagas condenas de todos los tradicionales enemigos de la fe cristiana: moros («la Sierpe Morona», enmienda del mismo Place al texto que, con error evidente, dice «la sierpe menor»), herejes («la Sierpre Aryona») y judíos («la Bestia Juderra»). Condenas, a decir verdad, mucho menos precisas y virulentas que las críticas del Canciller Ayala, en el *Rimado de Palacio*, contra el papel de los judíos en las finanzas de Castilla y, sin embargo, harto conocida es la desengañada protesta de Ayala contra los desmanes cometidos por la plebe en las juderías (*Crónica de don Enrique III*, año 1391, cap. v): «e la cobdicia de robar los judíos crecía cada día». En el cap. xx, a propósito de las matanzas de Sevilla, Córdoba, Toledo, Valencia, Barcelona y Lérida: «E todo esto fue cobdicia de robar, segund paresció, más que devoción.» La plebe, aprovechándose de la inmunidad que le permitía la menor edad del Rey y la discordia de los regentes, se lanza a esos atropellos «lo uno por tales predicaciones [las del Arcediano de Ecija], lo ál por voluntad de robar».

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Por añadidura, la única alusión inequívoca a los judíos es la copla 41, «La tercia llaman la Bestia Juderra...» La copla 50, en la que Place halla «una incitación directa al derramamiento de sangre» *(obra citada,* p. 462), nada dice de los judíos:

> A los tus suçessores claro espejo
> será mira[r] el golpe de la maça,
> será mira[r] el cuchillo bermejo
> que cortará do quier que falle raza...

Sólo puede dar color a la interpretación de Place entender por *raza* 'judíos': «[Imperial] abogaba por motines raciales» (p. 462). Es cierto que Covarrubias y Oudin, que le traduce, dan *raza,* cuando aplicado al hombre, como término peyorativo: «Raza, en los linajes, se toma en mala parte, como tener alguna raza de moro o judío.» Oudin: *En lignage de personnes, se prend en mauvaise part, comme de race de Juifs, ou de Mores,* pero es poco verosímil que *raza* tuviera esa connotación en el siglo XIV. Spitzer (*Ratio* > *race,* en *AJPh,* LXII, 1941, p. 139, n. 10) no cree que el sentido peyorativo fuese el original en las lenguas neolatinas, y el ejemplo romance más antiguo «*Rassa vilana, tafura*», del provenzal Bertran de Born, siglo XII, no le desmiente, pues en él son los adjetivos los que llevan la función peyorativa. Es igualmente neutro el ejemplo más antiguo que conozco en castellano, perteneciente al Arcipreste de Talavera, medio siglo posterior a Imperial: «El bueno e de raça todavía retraedo [por: *retrae dó*] viene e el desauenturado, de vil raça e linaje, por grande que sea e mucho que tenga, nunca retraerá synon a la vileza donde desciende» *(Corvacho,* 18, *ap.* Cejador, *Fraseología o estilística castellana,* Madrid, 1925, s. v. *raza;* el texto de Pérez Pastor en su edición de *Bibliófilos españoles,* Madrid, 1901, p. 60, dice: «... el que de linaje bueno viene, apenas mostrará

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

synon donde viene, avn que en algo paresca todavía retrae donde viene; pero el vyl e de poco estado e linaje, sy fortuna le administra byenes, estado, onra e manera, luego se desconoce e retrae donde viene...»).

Pero, sobre todo, *raza* < RATIO, 'linaje', encaja difícilmente en la copla 50; tanto es así que Dozy-Engelmann (*Gloss. des mots espagn. et port. dérivés de l'arabe*, Leyde-Paris, 1869, s. v.), seguidos de Eguílaz y Yanguas (*Glosario etimológico de las palabras españolas de origen oriental*, Granada, 1886), la relacionaron con *ras*, ár. *ras* (> esp. moderno *res*), 'cabeza', pero, a decir verdad, el sentido de la copla no queda remediado, pues el poeta no podía pedir que la justicia del rey cortase donde quiera hallase cabeza. Creo que la palabra que empleó Imperial es *raça* (< lat. * RADIA por RADIUM), 'rayo de sol', 'hilaza desigual en una trama' (Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica*, § 53, 3), la única que registró Nebrija en su *Diccionario* (Raça del sol, *radius solis per rimam*. Raça del paño, *panni raritas)*, y que hasta hoy pertenece a la lengua viva (García de Diego, *Contribución al diccionario hispánico etimológico*, Madrid, 1923, núm. 488, s. v. *radiare)*. Sirva de ejemplo el proverbio que cita Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 94*c*: «non ay paño sin raça». Por una asociación obvia, adquirió esta palabra el sentido figurado de 'falta, tacha', con que figura en el mismo *Libro de buen amor*, 504*c*: «Con el dinero cunplen sus menguas e sus Raças», y en el *Tratado de la discrición* de Pedro de Veragüe (ms. del siglo XV, ed. Foulché-Delbosc, *RHi*, XIV, 1906, p. 571, copla 27): «escusa caminos e caça / juegos, tauernas e plaça / destos salen [*sic*] muy grand rraça / en las fiestas» (a menos que en los versos de Veragüe se trate de las particulares acepciones del provenzal *rassa*, señaladas por Levy y Spitzer: cfr. *obra citada* de este último, pp. 130 y 131, nota 2). Cf. *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, p. 250: «En el buen paño cae la raza.» Cer-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vantes, *Retablo de las maravillas:* «que tenga alguna raza de confeso». Es más: cuando en el siglo XVI cobra tanta importancia para la vida española la idea de pureza de sangre, la acepción figurada 'defecto, tacha' de *raça* < * RADIA influyó sobre la acepción 'casta, linaje' de RATIO, dando como resultado las expresiones que admite Covarrubias. Podemos columbrar este desarrollo semántico en un par de ejemplos: «Cada nueva de las que se oyen ha menester más pruebas que para ver si tiene raza de mentira, que un pretendiente de colegio para ver si tiene alguna mala raza» (Zabaleta, *Día festivo*, 15, *ap.* Cejador, *obra citada*, s. v. *raza).* Otro ejemplo, también alusivo a las probanzas de limpieza de sangre requeridas en los colegios, es de fray Pedro de Vega en su *Declaración de los siete salmos penitenciales*, 1606, Salmo 6, verso 3, disc. 2 *(ap.* Mir, *Rebusco de voces castizas*, Madrid, 1907): «Los niños de pila, los pósitos (que llamamos de la puerta de la iglesia) pueden entrar en los colegios y pretender lo que se da a los que no tienen raza.» Ese desarrollo semántico ha dejado su huella en el uso sintáctico de la acepción particularmente española de *raza* 'mancha racial'. En efecto, de no mediar la contaminación con *raza* < * RADIA, si se hubiese empleado *raza* directamente, a partir de *raza* < RATIO, en la acepción de 'judíos, moros', se esperaría la construcción «ser de raza de...», como había dicho el *Corbacho* «el bueno e de raça», y como piensa en francés Oudin de *race de Juifs, ou de Mores.* Pero la construcción que se halla en español no es ésa, sino la que da Covarrubias: «tener (alguna) raza de...»

Así, pues, la copla 50 del *Dezir a las siete virtudes* se limita a asegurar que la cuchilla del rey justiciero se teñirá de sangre, implacablemente, donde quiera encuentre culpa (*raza* < RADIA) que castigar. En suma: siendo tan oscuro y estragado el texto de Imperial y tan absolutamente desconocida su biografía, es muy

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aventurado leer entre líneas, por discreto que sea el lector, y muy aventurado también, por enderezar las hipérboles de Amador de los Ríos y en particular su arbitrario encasillamiento de la producción poética de un período en escuelas, corifeos y secuaces nimiamente jerarquizados, caer en la exageración opuesta y rechazar los testimonios antiguos.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

PARA LA FECHA DE LA *COMEDIA THEBAYDA*

Desde que en 1902 R. Foulché-Delbosc reimprimió la *Penitencia de amor* de Pedro Manuel de Urrea, Burgos, 1514, se la suele tener por la más antigua de las imitaciones en prosa de *La Celestina*, y tras ella se colocan la *Comedia llamada Thebayda*, la *Comedia llamada Ypólita* y la *Comedia llamada Seraphina*. Creo, no obstante, que la primera de éstas precedió considerablemente a la *Penitencia de amor*.

Me fundo para ello en la curiosa digresión sobre los judíos (pp. 533-535) (1) a cargo del ayo filósofo Menedemo, portavoz moral del autor, y del rufián Galterio, quien sustenta la actitud vulgar, más indiferente que hostil. Menedemo deplora la pertinacia del «judaico pueblo», insiste en compadecerse del castigo inquisitorial («¿Pues qué te pena a ti que los quemen?... ¡Oh que son próximos! ¡Oh que los quiso mucho Dios!»), no olvida su papel de «amigos de Dios», y señala entre los «hombres justos y los varones nobles» que «siempre hubo entre ellos», los judíos que sepultaron a Cristo. La breve apología, que alude rápidamente al Antiguo Testamento y hace hincapié en la condición de judíos de los primeros secuaces de Jesús,

(1) Cito por la edición, bastante descuidada, del Marqués de la Fuensanta del Valle, Colección de libros españoles raros o curiosos, Madrid, 1894, porque es la única accesible.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

es exactamente comparable por sus argumentos y sentimientos a las que habían escrito hacia mediados del siglo XV los conversos mosén Diego de Valera y Juan de Lucena (2). Pertenece en espíritu al ambiente de éstos, cuando en defensa contra la ola de odio popular, no reprimido por la autoridad real, los conversos, que tan alto papel desempeñaban en la sociedad y en la cultura, se vieron llamados angustiosamente a justificar su pasado judío.

A mayor abundamiento, la digresión contiene un dato que confirma su pertenencia a la época álgida en la historia de los conversos. En efecto: el autor escuda su apología con la alabanza de los Reyes Católicos (p. 533):

> Y si nuestros monarcas Hernando y Elisabeth, tan cristianísimos, no les hablaran [*sic:* ¿'andaran'?] a la mano, pienso que ya publicaran con voz de trompeta su yerro.

Ya notó el editor moderno, p. VI, nota 2, que tales palabras sólo pueden entenderse de soberanos reinantes, y como Isabel murió en 1504 es claro que la *Comedia Thebayda* estaba escrita antes.

Escrita, no forzosamente impresa. La edición más antigua que de ella se conoce es la del volumen del Museo Británico, que contiene además la *Comedia llamada Ypólita* y la *Comedia llamada Seraphina* (3). Del

(2) Véase el «Espejo de verdadera nobleza» en las *Epístolas* de mosén Diego de Valera, *Bibliófilos españoles*, Madrid, 1878, pp. 206-212; y el «Libro de vida beata» de Juan de Lucena en los *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI*, *Bibliófilos españoles*, Madrid, 1892, p. 146. La fecha del escrito de Lucena es 1463; la del de Valera, según conjetura de su editor, J. A. de Balenchana, sea quizá 1441.

(3) Excelente información bibliográfica en la edición de la *Comedia Ypólita* de P. E. Douglass, University of Pennsylvania, 1929, pp. 5 y ss.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

examen de ese volumen se infiere que las dos primeras comedias, sin pie de imprenta, se imprimieron juntas, mientras que la tercera, que se da como impresa por Jorge Costilla, en Valencia, 1521, presenta distinta foliación, distintos tipos y distintos grabados. Sobre el fondo común de imitación de *La Celestina*, de afición al ejemplo erudito, de sátira y defensa de las mujeres, las tres obras muestran rasgos diferentes en estilo, caracteres y técnica teatral. Además, P. E. Douglass, en su citada edición, p. 8, nota que la *Ypólita* parece deber algún aderezo erudito a la *Thebayda*, y quizá también a la *Seraphina*.

Ahora bien: del texto de la *Thebayda* y de la *Seraphina* se desprenden varias fechas, difíciles de conciliar con la señalada digresión de la primera y con la relación mutua entre las tres comedias. La *Seraphina* alude inequívocamente a la llegada de Carlos I en 1517 (4):

> Tu venida sea con tanta prosperidad qual fue la del nuestro gran Carlos en las Españas, nuevamente llamándose rey.

Dos alusiones, no señaladas por el editor, son más difíciles de precisar. En la p. 320, Evandro, deseoso de librarse de su amor aun por la muerte, afirma:

> Por cierto, tan grata me sería su vista qual

(4) Edición del Marqués de la Fuensanta del Valle y José Sancho Rayón, Colección de libros españoles raros o curiosos, Madrid, 1873, p. 372. Douglass, p. 10 de su edición, piensa en la visita de Carlos a doña Juana la Loca en Tordesillas; más verosímil es que se aluda a la suntuosa entrada en Valladolid (18 de noviembre de 1517), cuyas Cortes le juraron obediencia el 7 de febrero de 1518. Cfr. Fray Prudencio DE SANDOVAL, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Valladolid, 1604-1606, lib. III, y Manuel DE FORONDA Y AGUILERA, *Estancias y viajes del emperador Carlos V*, Madrid, 1914.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fue la del gran vandálico Duque al católico Rey, nuevamente pasado en la provincia antiguamente Latina llamada.

No sé de ninguna provincia de España que se hubiese llamado «Latina», pero quizá entendiese el autor como latina por excelencia la región levantina, que los romanos colonizaron primero, con el nombre de Hispania Citerior (o Tarraconensis, desde la administración de Augusto). Confirma esta conjetura el hecho de que, en efecto, Carlos pasó en Aragón y Cataluña lo más de su primera estada en España, con no poco despecho, por cierto, de sus súbditos castellanos. En segundo lugar, ¿cuál fue el «gran vandálico Duque» cuya llegada a Aragón o Cataluña entre 1518 y 1520 regocijó tanto a Carlos I? «Vandálico» es, por supuesto, el equivalente erudito de 'andaluz': Juan de Mena, *Laberinto*, 48*e*, había dicho Vandalia por Andalucía, y la misma *Seraphina*, p. 311, llama a Séneca «el vandálico preceptor de la moral filosofía». Los duques andaluces que figuran al comienzo del reinado de Carlos son los de Arcos, Feria, Medina Sidonia y Sessa, y de ninguno de ellos consta especial visita a Aragón o Cataluña. Ahora bien: sabemos de un duque cuya visita a Carlos en Barcelona el 22 de agosto de 1519 debió de ser tan grata al monarca como sonada en el vulgo, esto es, el duque de Baviera Federico, hermano del Elector palatino, que en esa fecha trajo a Carlos el decreto de su elección al Imperio. Quizá el autor escribiese «el bavárico Duque» y el impresor, nada esmerado (según prueban las numerosas erratas del breve texto) y desconcertado por la extraña palabra, la confundió con el otro rebuscado gentilicio «vandálico», que aparece apenas nueve páginas atrás.

La otra alusión se halla en la p. 373; el mozo apicarado Pinardo se jacta de las paces que ha concertado con la vieja Artemia, y agrega:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> Pues de quebrantallas, no más pensamiento que el rey de los bohemios eximirse del mando de nuestro gran César.

No conozco acto alguno de sumisión a Carlos V por parte de Luis II, que reinó en Bohemia y Hungría de 1516 a 1526. Quizá con esas palabras el autor de la *Seraphina* haya querido apuntar no a un determinado pleito-homenaje, sino al momento en que más notoria se hizo la adhesión del Rey al Emperador, esto es, al año de 1521 —el mismo en que se imprime la comedia—, cuando Luis II casa con María de Austria, hermana de Carlos V, a la vez que ajusta las bodas de su hermana Ana con Fernando, hermano de Carlos. La vanidad patriótica pudo convertir en vasallaje lo que era alianza dinástica.

Encabeza la *Thebayda* una dedicatoria «al muy vllustre e muy magnífico señor, el señor Duque de Gandía», quien, según identificó el Marqués de la Fuensanta del Valle, p. vii, no puede ser sino el tercero de este título, don Juan de Borja y Enríquez (1495-1533), ya que su antecesor, el hijo de Alejandro VI, murió en 1497, esto es, antes de imprimirse la primera *Celestina*. No es creíble que se dedicase un libro —y por añadidura tan obsceno y pedante— a un niño que hacia 1504 contaba nueve años; la dedicatoria impresa ha de ser, por consiguiente, muy posterior a la fecha de redacción de la *Comedia Thebayda*. Además, contiene ésta otra alusión cuyo valor histórico no ha escapado a Douglass (p. 10). En la p. 476 ordena el protagonista:

> Lo que quiero es, Menedemo, que des a esos mozos de espuelas las libreas de carmesí pelo que les estaban hechas para el recibimiento del César.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Observa Douglass que el *terminus post quem* de esta frase ha de ser octubre de 1520, cuando Carlos se coronó emperador en Aquisgrán. En rigor, puede pensarse en dos fechas: comienzos de 1520, cuando Carlos, quien había recibido en Barcelona la nueva de su elección, llega a Castilla de paso para Alemania; y mediados de 1522, cuando vuelve a España ya emperador. La fecha 1521 de la *Seraphina* no es óbice, pues los dos libros que componen el volumen del Museo Británico no tenían que encuadernarse juntos forzosamente dentro del año en que salió a luz la *Seraphina*. Cualquiera de esos términos, principios de 1520 o mediados de 1522, concuerda con la dedicatoria al Duque de Gandía, quien contaría entonces veinticinco o veintisiete años. Por otra parte, tanto la dedicatoria como la mención del agasajo a Carlos V, son cosa pegadiza, que bien pudo agregarse a último momento al dar el libro a la estampa, ésta para dar a la *Comedia* el atractivo de lo reciente, aquélla para conciliarse el mecenazgo del magnate (5). No así la digresión sobre los judíos, cuya extensión en medio del relato teológico en que está insertada, así como el apasionamiento de su tono —bastante más directo y enérgico de lo que es usual en la farragosa obra— denotan la zozobra, muy comprensible, que inspiraba a los conversos el problema judío durante los últimos años del reinado de Isabel la Católica, y enteramente anacrónica en el de su nieto.

Creo, pues, que la *Comedia Thebayda* se escribió en fecha anterior a 1504, aunque se imprimiera después de 1520 y quizá después de 1522. Probablemente circularía manuscrita, como era costumbre, y así pudo deberle algún préstamo erudito la *Comedia Ypólita*,

(5) A igual motivo parecería obedecer en la *Comedia Seraphina* la citada noticia sobre las relaciones entre el rey de Bohemia y Carlos V en 1521, que figura extrañamente a una página de distancia de la referencia a la proclamación de Carlos como rey de España en 1517.

Digitized by Google — Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

que en el volumen del Museo Británico aparece impresa junto con ella. Por lo tanto, precede a todas las imitaciones conocidas de *La Celestina*, incluso las poéticas, que comienzan con la *Egloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea*, por el autor de la *Penitencia de amor* y recogida en su *Cancionero*, Logroño, 1513. Aunque la *Egloga* fuese algo anterior a la fecha en que se imprimió el *Cancionero*, difícilmente podría datar de los primeros años del siglo XVI, pues es casi seguro que Urrea nació hacia 1486 (6). En contraste con la *Penitencia de amor*, que implica un retroceso en dirección a la novela sentimental y que no parece haber tenido difusión, la *Comedia Thebayda* concede igual si no mayor atención al mundo de los sirvientes que al de los nobles enamorados, y desarrolla no sin acierto la figura del rufián cobarde, todo fieros y juramentos. Extrema asimismo lo artificioso y sabio del lenguaje de los enamorados y, no siempre fiel a su modelo, se complace en tratar materias ajenas a su asunto, tales como la sátira social y, sobre todo, religiosa, el ataque contra la superstición popular, la prolija teología, la varia erudición que, mágicamente transfigurada, culminará en la deleitosa charla literaria de *La Dorotea*. El escasísimo valor artístico de la *Comedia Thebayda* no se puede poner en duda. Con todo, el haber sido reeditada por lo menos una vez y haber merecido el elogio de Timoneda (7) atestigua el agrado con que se

(6) Véase el Prólogo de Martín Villar, pág. viii, a su edición del *Cancionero*, Zaragoza, 1878. También son antiguas, aunque es difícil fijar su fecha, otras dos imitaciones en verso: la *Egloga* que poseyó Fernando Colón y el romance propiedad de Menéndez Pelayo. Cfr. *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1898, t. VII, página cclxxviii, nota.

(7) MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1910, t. III, p. clxxix, nota, y p. clxxxviii.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

la acogió, y preciso es admitir que fijó los rasgos básicos del curioso género literario conocido con el nombre de «imitaciones de *La Celestina*» (8).

(8) [En la p. 46 de la edición original de esta nota encuentro la siguiente observación marginal de la autora: «La *Seraphina* me parece del mismo autor que la *Thebayda*». Y. M.]

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

LA CIUDAD, TEMA POETICO DE TONO JUGLARESCO EN EL *CANCIONERO DE BAENA* *

En uno de sus libros más trascendentes y logrados, Menéndez Pidal da noticia de cómo las grandes ciudades, al modo de los reyes, pagaban «fuertes sumas por oír sus elogios en boca de juglares» (1).

De este uso juglaresco queda un valioso testimonio —no huella documental, sino ejemplo vivo— en el

---

* [Al rastrear recientemente una parte del archivo de mi esposa que corresponde a mediados de los años cincuenta, di con el borrador de una nota que ella debió de haber esbozado en aquel entonces y que seguramente conservó para elaborarlo en una ocasión oportuna, que ya no se le presentó. Creo que, llenadas algunas lagunas bibliográficas y suplidos unos pocos agregados, la nota merece salir a luz, ante todo, a causa de la amenidad intrínseca del tema y además porque varios pasajes enlazan con los estudios monográficos de la autora sobre el siglo XV, igual que con las opiniones expresadas por determinados eruditos sobre una poesía muy controvertida de Francisco Imperial.]

(1) [*Poesía juglaresca y juglares; aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, 1924, pp. 87 y s. Véase también la 6.ª ed., muy revisada y ampliada (*Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1957), pp. 59 y s.: «Hay que tener también en cuenta que los juglares, en gran número, vivían de asiento en las ciudades. Desde comienzos del siglo XV los hallamos en Sahagún formando una importante clase de la burguesía. En las grandes ciudades francesas formaban corporaciones o cofradía...» Sobre el símil ciudad enemiga sitiada = doncella apremiada habla D. CATALÁN MENÉNDEZ-PIDAL, *Poema de Alfonso XI; fuentes, dialecto, estilo*, Madrid, 1953, p. 107; agregó una molécula de información la autora al reseñar este libro en *RPh*, VIII, 305.]

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Cancionero de Baena, núms. 28-31: cantar por juglares con ocasión de la fiesta de Navidad; en las cuatro composiciones el número de estrofas es fijo.

La primera de ellas (núm. 28) abarca, como las dos siguientes, cuatro estrofas de ocho octosílabos cada una (2), y contiene los siguientes elementos: *a)* Sensación del agua y las flores; *b)* evocación de «el sancto Rrey Don Ferrando», su conquistador, quien por sólo este mérito «morar deve en Paraýso»; *c)* enumeración de atributos: «claridat e discreción, / esfuerço e caval[l]ería, / grant linpieza e loçanía». Y, como requebrándola, se la llama «morada de Enperador».

La segunda cantiga (núm. 29) —recompensada con otro aguinaldo municipal, según especifica su rúbrica— contiene: *a)* Elogio a Sevilla, prescindiendo de San Fernando y atendiendo a sus legendarios fundadores, Hércules y Julio César (3); *b)* el río que la baña; *c)* comparación ponderativa con otras ciudades; *c)* la idea de que el rey quien se adorna con tal joya debe honrarla, pues su prez deriva en gran parte de esta ciudad.

En la tercera cantiga (núm. 30) el poeta apela a nuevos motivos de alabanza: *a)* Su proverbial limpieza; *b)* comparación ponderativa concreta con algunas ciudades: «Barcelona nin Valencia, / Granada...; / Lysbona...»; *c)* rasgos urbanos: «rricas huertas, lyndos prados, / puerto por do enrequesistes / ... / vuestro alcáçar»; *d)* sus mujeres: «Dueñas de grant prez

(2) [Sigo el texto del *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (siglo xv), ed. P. J. Pidal, Madrid, 1851. Cotejé varias citas en la edición crítica de J. A. Azáceta, 3 tomos, Madrid, 1966.]

(3) Fernán Caballero, *La gaviota*, segunda parte, cap. III, reproduce una inscripción que por entonces existía en Sevilla en la Puerta de Jerez: «Hércules me edifició, / Julio César me cercó / de muros y torres altas; / y el rey Santo me ganó / con Garcí-Pérez de Vargas.» Véase la edición de F. A. Brockhaus (Colección de autores españoles, t. II, Leipzig, 1873), p. 158.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

loado, / donzellas de alto estado, / fermosura sin errança».

La cuarta y última cantiga (núm. 31: «Lynda syn comparación...»), sin duda la más feliz y original, consta de cuatro estrofas de ocho octosílabos, como las tres cantigas anteriores, más una de «finida», en la que el poeta declara que, para que Sevilla fuese sin par, debería morar en ella «la flor de grant valía / en el mundo ensalçada». Aparte el carácter mercenario de estas alabanzas, Alfonso Alvarez de Villasandino remoza con acierto la vetusta usanza juglaresca, sin abandonar el cauce tradicional. Bien puede figurar la cantiga en una antología laudatoria de Sevilla, fecundo tema poético, cuyos ecos más recientes son quizá *Sevilla en los labios* y *Discurso de la mentira*, que Joaquín Romero Murube dedica a la ciudad natal. Del falso pintoresquismo acuñado en el siglo XIX y que el escritor sevillano condena, se eximen estos elogios de Villasandino, no sólo por su fecha, sino por su primor. El llamar Sevilla «claridat e luz de España» puede equipararse con los versos de Lope: «Todo el cuerpo de Sevilla / en un alma castellana», y con los de Antonio Machado: «Esta luz de Sevilla... / ... es el palacio / donde nací, con su rumor de fuente.»

En el siglo XV hay otras muestras de la ciudad como tema poético; por ejemplo, el elogio que Fernán Pérez de Guzmán dedica a las ciudades andaluzas en los *Loores de los claros varones de España*, incluye a Sevilla, pero no la ve en su belleza, sino como sirte peligrosa para los jóvenes (4). Es bien posible que, a pe-

(4) Copla 306: «Tanta es la abundança / de los deleytes e vicios / que conviene a los novicios / abstener e tener temprança; / quien sin freno allí se lança / durante las juventudes, / de las morales virtudes / dubdo que guíe la dança.» Utilizo el t. I (Madrid, 1912; = *NBAE*, XIX) del *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. R. Foulché-Delbosc, núm. 308, pp. 740*b*-741*a*.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sar de su ansia de lucro, Villasandino fuese sincero al elogiar a Sevilla. No puede achacarse a Fernán Pérez de Guzmán la lisonja interesada; en lo receloso de su elogio aparece su típica actitud moralizante y ascética.

Otra valoración peyorativa se encuentra en el *Dezir de las siete virtudes* de Francisco Imperial, quien apostrofa a Sevilla como morada de las siete sierpes, simbólicas de los vicios *(Canc. de Baena,* núm. 250, copla 45: «Que d'estas sierpes una non dexaste, / que todas siete en ty an guarida»). C. R. Post tacha de artificiosa esta invectiva (5), pero quizá sea, cabalmente, lo único vivido y personal —como reacción del poeta a la ciudad en que residía— dentro de ese poema alegórico, verdadero catálogo aristotélico de vicios y virtudes. Por lo demás, Edwin B. Place entiende verosímilmente por las dos serpientes mencionadas en las estrofas 50 y s. la morería y la judería de Sevilla (6).

Distinta concepción es la del *Dezir* (núm. 320) en que don Pero Vélez de Guevara, privado de sus cargos en Sevilla por orden de Enrique III, pinta alegóricamente a la ciudad como mujer antes garrida y ahora

(5) Chandler Rathfon Post, *Mediaeval Spanish Allegory,* Harvard Studies in Comparative Literature, t. IV, Cambridge, 1951, p. 107.

(6) «The Exaggerated Reputation of Francisco Imperial», *Spec.,* XXI (1946), 457-473. [De este trabajo se ocupó M. R. L. de M. al concluir su propia nota: «Un decir más de Francisco Imperial: Respuesta a Fernán Pérez de Guzmán», *NRFH,* I (1947), 170-177. Sintiéndose atacado, se apresuró a contestarle Place, *ibid.,* II (1948), 194 y s. Sobre Francisco Imperial, en general, y sobre este tema, en particular, no tardó en acumularse un verdadero corpus de estudios, en parte con motivo de la publicación del libro —a su vez, de valor muy reñido— de P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise...,* y de las reacciones críticas que provocaron los dos tomos de este estudio. Resumió la controversia —por supuesto, desde su punto de vista— el propio Place en la nota «Present Status of the Controversy over Francisco Imperial», *Spec.,* XXXI (1956), 478-484, en la que examinó, ya en tono conciliatorio, los dictámenes de Asensio, Clarke, Green, Lapesa, Lida de Malkiel y Woodford; siguieron a esta *mise au point* un artículo de E. Gläser, así como una segunda nota de Lapesa en la *Miscelánea filológica A. Griera,* t. II, San Cugat del Vallès, 1960, pp. 25-47.]

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

desnudada, «tollyda de su diest[r]o braço», quien se queja llorosa de la Fortuna, aunque alentando al fin esperanza de cambio.

También se encuentra en el *Cancionero de Baena* (núm. 502, *Cantiga* de fray Diego de Valencia), otro antiguo tema medieval: la invectiva contra el campo y los «crudos villanos», contrapuestos a la refinada abundancia de la ciudad, asiento de la nobleza; el poeta sólo salva —rasgo también tradicional— a las mujeres. No es ésta una actitud caprichosa de fray Diego, sino la actitud normal del letrado en la Edad Media; lo mismo debía de sentir el Canciller Pero López de Ayala, según puede colegirse de la respuesta de Pero Ferruz (*Canc. de Baena*, núm. 305: «Los que tanto profaçades / que la syerra vos enoja...»); y lo curioso es que este último, defensor de la «syerra», no lo hace acumulando razones positivas, sino ensalzando el valor moral de la aspereza y pobreza de la vida campesina (7).

Para completar el examen de la ciudad como tema poético del *Cancionero de Baena*, vamos a referirnos a una poesía de Villasandino, primer atisbo de las rivalidades regionales, ampliamente cultivadas en los siglos XVI y XVII. Es el *Dezir* (núm. 98) en que el poeta resuelve con fallo conciliatorio «la porfýa que tenían las monjas de Sevilla e de Toledo». Esta porfía parece risueño preludio de la controversia lingüística en que intervienen más tarde poetas y gramáticos, cuando Juan de Valdés se anima a declarar: «Entre la gente noble tanto bien se habla en todo el resto de Spaña» (8).

---

(7) [Acerca de este poeta contamos ahora con una monografía muy pormenorizada: Wolf-Dieter LANGE, *«El fraile trovador»: Zeit Leben und Werk des Diego de Valencia de León (1350?-1412?)*, Analecta Románica, XXVIII, Frankfurt, 1971. Véanse las pp. 12 y s., 20-27, 30 y s., 44, 53, 88, 102, 132 y s., 200, 214, 226, sobre su predilección por los modos palaciegos y las modas cortesanas.]

(8) [Véase Juan DE VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, ed. José F. Montesinos, *Clásicos castellanos*, Madrid, 1928, p. 33.]

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DOÑA ANGELINA DE GRECIA

A Angelina R. Pietrangeli

De los textos relativos a esta dama —que dejó tan curioso eco en la poesía española del siglo xv y en la historiografía del xvi— el más valioso desde el punto de vista biográfico es el documento coetáneo, conservado en el Archivo Municipal de Sevilla y publicado por la señora Mercedes Gaibrois de Ballesteros (1), que contiene la «despensa de los tártaros e de la otra gente que con ellos vinieron aquí, a Sevilla, con Payo [Gómez de Sotomayor], de orden del rey». Antes de detallar el gasto, el documento explica: «agora quando alegó a esta çibdad Payo, donçel del rey nuestro sennor, que fue mandadero e con sus cartas a Tameri bec, rey de los tártaros, veno con él Mahómed, cavallero del dicho rey de los tártaros, por mandadero al dicho rey nuestro sennor, e tróxole en presente Angelina Griega, que fue tomada en la batalla quel dicho rey de los tártaros ovo con Morato, rey de los turcos, en que se açertó el dicho Payo...»; luego vuelve a mencionar a «Angelina Griega, que lievan en presente al dicho rey nuestro sennor, e otras tres mugeres que con ella venían», y da la fecha de la estancia de los viajeros en

(1) «Noticias del viaje de Angelina de Grecia», *CoE*, 1 (1940), pp. 323-324.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sevilla: «desde sábado, tres días del mes de febrero JUcccc iii annos, que entraron en Sevilla, fasta lunes xij días del dicho mes, que partieron desta çibdad para yr a Córdova». A continuación, el documento consigna los manjares consumidos a diario (entre los cuales figuran constantemente los «cardos de ráuano»). La noticia de Ruy González de Clavijo, al comienzo de su *Embajada a Tamorlán*, rectifica la información del documento sobre la batalla que presencio Sotomayor y confirma el envío de mujeres a Enrique III de Castilla (2).

---

(2) Ed. F. López Estrada, Madrid, 1943, p. 4: «veno Sobre el [Tamerlán] el turco aldayre basica...; dióle vatalla, e çerca de vn castillo que es llamado angury, e vençió lo al turco el senor tamurbeque, e tomó lo preso aél e avn Su fijo; enla qual batalla se acaesçieron payo de Soto [*sic*] e ferrand sanches de palençuelos, enbaxadores quel alto e famoso Senor don enrrique, por la gracia de dios Rey de castilla e de león, ... enbiara... E auida notiçia del dicho ... Rey de castilla ..., desque la vatalla obo bençida, ordeno [Tamerlán] dele enbiar vn enbazador... que auía nonbre mahomad alcagí ... El qual enbaxador veno al dicho senor Rey de castilla, e diole Sus letras quel dicho senor tamurbeque le enbiaua, e Su presente e joyas e mugeres quele enbió Segund Su costunbre». La señora de Ballesteros advierte que el documento confunde la batalla de Angora (1402), en que Tamerlán derrotó a Bayaceto, con la de Kossovo (1389), en la que Bayaceto derrotó a los servios y en la que fue asesinado su padre Amurates I. El mismo González de Clavijo, tras el relato de la batalla de Angora, explica (pp. 93-94) los nombres *Tamurbeque*, 'señor de fierro', y *Aldayre Basica*, 'el Relánpago Basica' (o sea, el sobrenombre otománico de Bayaceto *yildirim*; cfr. G. Moravcsik, *Byzantinoturcica*, II. *Sprachreste der Türkvölker in den byzantinischen Quellen*, 2.ª ed., Berlin, 1958, s. v. Ἀλδιρίμ), y cuenta la muerte de Morato (Amurates), bien que equivocadamente atribuye al rey de Servia Lázaro Hrebeljanović el asesinato de que fue autor el caballero servio Miloš Kobilić. Aparte la alusión a Amurates y Tamerlán como casos de Fortuna en dos composiciones de Gonzalo Martínez de Medina (*Cancionero de Baena*, núms. 337, cap. 11, y 339, cap. 16), no será inoportuno recordar aquí, como otra muestra de la atención con que en el siglo XV la Península seguía los sucesos del Imperio turco, la historia catalana inédita de *Jacob Xalabin* (es decir, Ya'qūb Chelebi 'señor'), el hijo de Amurates que, no bien muerto éste, Bayaceto hizo ejecutar. Según J. Rubió Balaguer, «Literatura catalana. El Renacimiento en las letras catalanas», *HGLH*, t. 3, p. 854, el relato apunta

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

donasçe [*sic*] la sal rapina
qujen me partio tan ayna
De ty e tu Señorio
e me troxo al grant Rio
do el sol nasçe e se enpina (3)

(3) Lleva el núm. 240 en la ed. de Madrid, 1851, que enmienda en la segunda copla: «Ora sea turca o griega». Testimonio del embeleso de los románticos por esta poesía es la caracterización de Imperial en el cap. 17 de *El doncel de don Enrique el Doliente* de Larra: «¿El de las trovas que comienzan *Gran sosiego e mansedumbre*, a doña Angelina de Grecia, la princesa que ha regalado a Castilla el gran Tamorlán, del botín que cogió al turco Bayaceto?» Gonzalo Argote de Molina incluyó este dezir en el *Discurso* que antepuso a su edición de la *Embajada a Tamorlán* (Sevilla, 1582), atribuyéndolo sin vacilar a Imperial, e imprimiendo: «Ora sea Tarta o Griega» en la segunda copla, y «o mi SSengil Angelina» en la última (según la transcripción de LÓPEZ ESTRADA, pp. 255-256). El códice del *Cancionero de Baena* que manejaba Argote de Molina es el mismo ms. único que perteneció al Escorial (y que él identifica, p. 255, como «las trobas de Alfonso Aluarez de Villasandino, que están en la libreria de sant Lorenço el real»), y se encuentra actualmente en la B. N. P. Según el Marqués de Lozoya (Juan DE CONTRERAS, *Doña Angelina de Grecia*, Segovia, 1913), *ap.* la citada ed. de LÓPEZ ESTRADA, p. 59, también se refiere a doña Angelina el dezir «Por *gua*dalqujr arribando ...» (fol. 80 v.°, núm. 248, de la ed. de 1851), cuyo epígrafe reza: «Este dezir fizo el dicho mjçer Françisco Imperial por amor e loores de vna dueña que deçían la qual era muy fermossa muger era muy e sabia e bien rrazonada e sabía de todos lenguajes fablauan él e ella en sus amores.» El estropeado epígrafe omite el nombre de la dama («vna dueña que deçían ... la qual ...») y quiza, segun sospecharon los editores de 1851, algun otro particular que acompañaba a la mención de su don de lenguas («e sabia de todos lenguajes ... fablauan él e ella...»). El dezir correspondiente describe el encuentro de Imperial con una doncella cazadora «de muy estraña partida», cuyo atavío pormenoriza; la doncella se anticipa a saludar muy humildemente al poeta, a quien explica su cortesía en la penúltima copla, toda en francés, mientras en la última el autor inquiere su «naturaleza», «estado e seer». Es muy probable que, como el Marqués de Lozoya, ya Juan Alfonso de Baena haya identificado a la noble doncella extranjera con la famosa «Angelina Griega» y haya ajustado el epígrafe a esta interpretación, pues sabido es que, a la par de los autores de las *vidas* y *razos* provenzales, Baena sembró en sus epígrafes novelescas especies, sin mas asidero que los datos que su imaginacion inferia de las correspondientes composiciones. Sin rechazar, pues,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verosímilmente date del mismo año 1403, en que «Angelina Griega» llega a la corte castellana, el dezir del *Cancionero de Baena*, fol. 78 r.°, que figura sin epígrafe entre los de Francisco Imperial:

Gran sonsiego e mansedubre [*sic*]
fermosura e dulçe ayre
onestad e syn constumbre
de apostura e mal vejayre
delas pertidas [*sic*] del cayre
vy traer al rrey de españa
con altura muy estraña
delicada e buen donayre
Ora sea tuerta [*sic*] o griega
en quanto la pude ver
ssu disposyçion non njega
grandioso nonbre sser
que deue syn dubda seer
muger de alta nasçion
puesta en grant tribulaçion
despuesta de grant poder
Paresçia su senblante
dezir ay de mj catiua
conviene de aquj avante
que en serujdunbre biua
o ventura muy esqujua
ay de mj por que nasçi
dime que te meresçi
por que me fazes que syrua
Greçia mja Cardiamo
O mj ssengujl angelina
dulçe tierra que tanto amo

principalmente a explicar el advenimiento de Bavaceto, de quien afirma al final que «reig tota la terra». De ahí se infiere que el texto oriental al que esta versión catalana se remonta era anterior a 1402.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En su citado *Discurso,* Argote de Molina trata con cierto detenimiento de las mujeres enviadas en presente por Tamerlán (López Estrada, pp. 255 y ss.): «Entre los otros dones quel Tamurbec imbió... fueron dos damas hermanas, ganadas del despojo de la batalla del Turco, que en Castilla se llamaron Doña Ange-

---

la conjetura del Marques de Lozoya, es oportuno tener presente el dezir «En vn fermoso vergel » (fol. 78 v.º; núm. 242 en la ed. de 1851), incluido sin epígrafe entre los de Imperial, que en casi los mismos términos describe a la personificación llamada «Omildat en buen andança»; y tampoco es imposible que este dezir sobre cuatro virtudes («Castidat en mançebia, Omildat en buen andança, Paçiençia en tribulación, Lealtat en proveza»), muy concretamente delimitadas, constituya un homenaje alegorico a doña Angelina. Por ultimo, el dezir «Catiua muy triste, desauenturada. » (fol. 77 r.º, núm. 237 en la ed. cit.), asimismo incluido sin epígrafe entre los de Imperial, quiza también haya sido inspirado por las peripecias de la misma dama: en las dos primeras coplas, una mujer contrasta el regalo con que fue criada de niña y su virtud con el dolor presente, y deplora «que fuese cassada . / con quien non sabe el bien conosçer»; en las tres coplas restantes, la «triste catiua» lamenta que, a pesar de su hermosura, castidad y humildad, «ventura menguada» la ha hecho andar en lenguas. Precisamente, el *Suplemento* a la *Crónica de Enrique III (BAAEE,* t. 68, p. 247*a*), en su breve noticia sobre la batalla de Angora, dice: «e venció el Tártaro al Morato [*sic,* por Bayaceto]. . E mató le quantos Moros falló e tomó le sus bienes e sus tesoros. E envió su muger del Morato al Rey de Castilla en presente, con otras joyas que le envió». Ahora bien: después de la batalla de Kossovo (1389), Bayaceto ejecutó al rey de Servia Lázaro Hrebeljanovic y, entre otras condiciones de vasallaje, exigió de su hijo, el adolescente Esteban Lazarevic, la mano de su hermana menor, María. Esta, en efecto, le acompañaba en la batalla de Angora, pues consta que, para humillar a Bayaceto, Tamerlan hizo que en su presencia la sultana servia escanciase vino (*Cambridge medieval history,* t. 4, Cambridge, 1923, pp. 559, 562 y 674); también consta que murio en cautiverio al año siguiente, inmediatamente después de Bayaceto (DUCANGE, *Historia Byzantina,* Paris, 1680, t. 1, p. 335). Quizá surgió alguna confusión entre María de Servia y doña Angelina de Grecia, también prisionera de Tamerlan a raiz de la batalla de Angora, y, por otra parte, es comprensible que, ya para abultar la dádiva de Tamerlán, ya para lisonjear a la dama, tanto el autor del *Suplemento* como el poeta cortesano se empeñasen en paliar eufemísticamente la estancia de doña Angelina en el serrallo de Bayaceto, que los genealogistas, desde luego, prefieren olvidar.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lina de Grecia y Doña María Gómez (4). Fue Doña Angelina vna de las más hermosas Damas de aquel siglo, y por tal la celebran los Autores dél; entre los quales, Micer Francisco Imperial, cauallero Ginoués que residía en Seuilla...»; transcribe aquí Argote de Molina el dezir ya citado, y agrega:

> Del linage desta Dama no e hallado otra memoria en las historias más de las armas que se ven en su Sepulcro, que son vn León de Oro en

(4) La génesis de esta hermana de doña Angelina, a casi ciento ochenta años de la llegada a España de las cautivas de Bayaceto y Tamerlán, puede vislumbrarse en el relato de sus amores con Payo Gómez de Sotomayor, que Argote de Molina encabeza con las palabras: «Cuentan los caualleros del linage de Sotomayor...», y que refiere los poéticos amores (reflejados en un «cantarcillo antiguo») del embajador y «vna destas damas Griegas que enel testamento de Payo Gómez es llamada doña María Gómez, enla qual tuuo hijos...» *(ap.* LÓPEZ ESTRADA, pp. 258-259); Sotomayor incurrió por tal conducta en la cólera de Enrique III, y por orden de su sucesor hubo de casar con doña María. Y Argote de Molina continúa su noticia sobre Sotomayor registrando su casamiento con doña Mayor de Mendoza, hermana del obispo de Santiago, y anotando su descendencia. Esteban DE GARIBAY, *Historia de España (ap.* LÓPEZ ESTRADA, p. lv), confirma la noticia de Argote de Molina y agrega que Sotomayor logró disolver su matrimonio con doña María para casarse con doña Mayor. Ahora bien: si Argote de Molina y Garibay de veras conocieron el testamento de Payo Gómez de Sotomayor que ambos citan, es evidente que estaban al cabo de la prosaica verdad, y que por buenos respetos decidieron no estamparla. Pues el testamento, otorgado en 1454, dice *(ap.* LÓPEZ ESTRADA, p. lvii): «Iten mando..., asy a os [hijos] lygitimos que ouver de dona mayor mina mujer como ao doutor Diego Albrez que oube de ganança de maria gomez mina serventa que foy...» En efecto, el *Tratado de los linajes de España* de Pedro Lope de Ayala sólo conoce como esposa de Sotomayor a la hermana del obispo de Santiago *(ap.* LÓPEZ ESTRADA, p. lii). Corrobora la inferencia de que esta María Gómez fue, si acaso, una de las mujeres al servicio de doña Angelina y que su parentesco con esta última fue fábula de sus descendientes, empeñados en legitimar sus relaciones con el embajador, el documento coetáneo, que especifica sólo a doña Angelina como el «presente» enviado por Tamerlán. La señora de Ballesteros, «Noticias...», p. 323, dice: «En el grupo, no muy numeroso, de viajeros venían unas jóvenes princesas cristianas, que habían sido cautivas primero de Bayaceto y luego de Tamerlán...», pero luego de dar

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

campo azul, en la capilla mayor de la yglesia de Sant Ioan de Segouia, con letras que dizen assí: «Aquí yaze Doña Angelina de Grecia, hija del Conde Iuan, nieta del Rey de Vngría, Muger de Diego Gonçález de Contreras, Regidor desta Ciudad» ... [Al hijo de éstos, Ruy González de Con-

---

a conocer el documento en cuestión, rectifica (p. 324): «convendría, no obstante, hacer notar que en él sólo se destaca entre las mujeres a «Angelina Griega», sin nombrar a la otra princesa María de que hablan las historias». También las citadas composiciones del *Cancionero de Baena*, así como el *Suplemento* a la *Crónica de Enrique III*, se refieren exclusivamente a una sola cautiva noble. Obsérvese por añadidura que, en contraste con doña Angelina, su supuesta hermana no tiene más apellido que el de Gómez, tomado de Payo Gómez de Sotomayor, y que Argote de Molina, al recordar su sepulcro (*ap.* LÓPEZ ESTRADA, p. 260), no consigna epitafio ni armas heráldicas que acrediten su linaje, y no nombra descendientes que continúen su apellido y blasones. En su *Nobleza de Andalucía*, Sevilla, 1588 (ed. E. de Toral y Fernández de Peñaranda, Jaén, 1957, pp. 518-519), resume Argote de Molina sus noticias sobre doña Angelina y doña María, que había reunido en el *Discurso* citado, y agrega (p. 519): «Después he averiguado que el otro Embajador, Fernán Sánchez de Palazuelos [...], fue casado con Catalina Sánchez de Ungría [...] Y aunque se podía presumir que Catalina Sánchez fuese hija de doña Angelina y Hernán Sánchez hijo del Embajador, pues la embajada fue antes del año de 1400, lo cierto es que estas señoras fueron tres, pues la historia no señala quantas; sólo dice haber inviado el Tamorlan al Rey con Mahomed Alcaxí, su Embajador, un gran presente de joyas y mujeres.» Las últimas frases prueban que, aparte doña Angelina, cuya condición estaba atestiguada por el dezir y el epitafio, Argote de Molina no andaba muy seguro de la identificación de estas otras hermanas. Su sospecha de que Catalina de Ungría fuese hija y no hermana de doña Angelina, queda confirmada por la versión de Gil González Dávila, *Historia de la vida y hechos del rey don Enrique tercero de Castilla* [...], Madrid, 1638 (*ap.* LÓPEZ ESTRADA, pp. I-li), en parte coincidente con la de Argote y Molina, y según la cual doña Catalina murió a los ciento diez años de edad. González Dávila no da a conocer en que se basa para asentar esta cifra, que tiene traza de haber acomodado a una hermana de doña Angelina las fechas relativas a una hija. Por su parte, González Dávila sólo conoce dos mujeres enviadas por Tamerlán, las casa —con obvia justicia poética— con los dos embajadores, y reproduce como perteneciente al epitafio de Ferrand Sánchez de Palenzuelos y de «Doña Catalina Sánchez de Vngría, su muger», las palabras «hija del Conde Iuan y nieta del Rey de Vngría», que Argote de Molina había tomado del de doña Angelina

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

treras,] vn Príncipe Griego escriuió una carta que dezía assí: «Cayre don Zuben a ti, Rodrigo mi Primo, salud en el poderoso. E sabido de gente de tu tierra que viues no en tanto deleyte como a ti conuiene según tu linage; vente con tus parientes a mí, que lo que el poderoso me dio bastará para todos, tú en tu Ley y yo en la mía, e trayrás contigo a los hijos de Christiana, nuestros primos, que allá también están. El poderoso te guarde y te me dexe ver» ... Otros caualleros ay en la villa de Aréualo del apellido de Vngría, que se precian traer su origen de hijo segundo de Diego Gonçález de Contreras y de Doña Angelina, en quien quedó el apellido de Vngría, con las armas de su madre, del León de oro en campo Azul que oy usan.

El documento coetáneo y los informes de Argote de Molina coinciden, pues, en llamar a doña Angelina «Griega» o «de Grecia», y el dezir transcrito, copla última, pone en su boca un apóstrofe a Grecia, realzado por un giro afectivo en griego (5). A la par, el

(5) «Greçia mja Cardiamo», 'καρδία μου'. La nota de la ed. de 1851 aclara: «*Cardiamo* es una palabra griega, Χαρδαμω [*sic*], que equivale a corazón mío.» A. Tovar, «Un suspiro de doña Angelina de Grecia», *CoE*, 1 (1940), 328, comenta: «*Cardiamo*... es sin duda el griego moderno καρδιά μου. Evidentemente, el poeta italiano de Sevilla cogió la expresión al oído, pues de otro modo hubiera tenido reparos en hacer rimar καρδιά μου con «amo»... Doña Angelina... repetirá esta expresión quejumbrosa de: «¡mi corazón!», con el vulgar y nada culto καρδιά, que corresponde a una doncella que ha pasado por los campos de batalla de Bayaceto y Tamorlán, en lugar del clásico καρδία que hubiera preferido un Crisoloras huido de Bizancio. En el corazón de la princesa Angelina vivía ya todo el romanticismo a que es tan propenso el griego moderno, desde el estribillo byroniano ζωή μου, σάς ἀγαπῶ, hasta los estragos de los tangos en la Grecia de hace siete u ocho años». ¿Puede inferirse de la forma empleada en rima por Imperial la de hecho usada por doña Angelina? Ante todo, es muy posible que el vicealmirante genovés de Castilla (cfr. M. Gaibrois de Ballesteros, «El famoso poeta

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

epitafio la hace nieta del Rey de Hungría, apellido que toman los descendientes de su hijo segundo, y con la filiación húngara condice curiosamente el cuarto verso de la citada copla: «[tierra] do nasçe la sal Rapina». Pues esta «sal rapina» no puede ser sino el condimento llamado en español «mostaza de los alemanes», y muy popular en la Europa oriental, de Alemania a Rusia y de Lituania a Servia. Dicho condimento se prepara con la raíz del rábano rusticano o vagisco (Cochlearia Armoracia L.), planta oriunda del sur de Rusia y conocida en la Europa oriental con nombres derivados del antiguo eslavo *xrenŭ*. Los ya mencionados «cardos de ráuano», que tanto se repiten en las cuentas del Concejo de Sevilla, parecen una designa-

---

Micer Francisco Imperial fue vicealmirante de Castilla», *CoE*, 3, 1943, 152-153), antes de su encuentro con doña Angelina, tuviese cierta familiaridad con vocablos y giros griegos, ya que a principios del siglo XV Genova poseía varias islas y ciudades griegas; en el dezir «Solo en l'alua pensoso estando ...» (*Cancionero de Palacio*, ed. F. Vendrell de Millas, Barcelona, 1945, núm. 324, p. 399), copla 4*e*, el mismo Imperial menciona una de las más importantes, el puerto chipriota de Famagusta. Las otras frases extranjeras de Imperial, arriba indicadas, aunque reconocibles, están lejos de haber sido impecablemente transcritas. Así como Imperial, en perfecto acuerdo con la evolución fonética del castellano, acomoda a la rima *-amo* la vocal final *-ou*, de igual modo adopta la forma paroxítona antietimológica que el español, en contraste con el italiano, prefiere en muchos cultismos, por ejemplo, en *impera* frente a lat. *imperat* (cfr. en el dezir del mismo poeta «O ffortuna çedo prive ...», 1*d*: «e sobre natura ynpera», en rima con *espera* 'esfera', y *manera*). Otras muestras de libertad en la rima con voces extranjeras se hallan en el *Dezir al nasçimiento*, 11*a*, y «A vn fermoso vergel...», 9*a*: *çaffy* por 'zafir'; «Non fue por çierto mi carrera vana ...», 2*d*: *flor de lyso; Dezir a las syete virtudes*, 5*be-h*: *ave, ancilla* en rima con *esquila, salve*, y, en el dezir en discusión, *cayre* por 'Cairo'. Además, suponiendo que la rima *-amo* reflejase de veras la acentuación usada por doña Angelina o por Imperial, dicha acentuación no implica vulgaridad, sino coloquialismo, perfectamente natural hasta en un Crisoloras al hablar, aunque no al escribir. De suerte que rastrear en la presunta acentuación de doña Angelina la marca soez de su paso por los reales de Bavaceto y Tamerlán no es menos aventurado que rastrear en su trivial giro afectivo su temple de romántica *avant la lettre*.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ción perifrástica en que presumiblemente el primer término indicaría la especial variedad que quería darse a entender con el segundo (6).

Según el epitafio transmitido por Argote de Molina, era doña Angelina de Grecia hija del Conde Juan y nieta del Rey de Hungría. Suponiendo que hacia 1403 la hermosa forastera tuviese alrededor de veinte años y que, por consiguiente, sus padres no debieron de nacer después de 1360, el rey de Hungría en cuestión resulta ser Luis de Anjou, llamado el Grande (1326-1382). Pero este príncipe no dejó más descendencia que sus hijas María

---

(6) Cfr. J. und W. GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, t. 5, Leipzig, 1875, s. v. *Kren*; A. A. W. GÖTZE, *Trübners deutsches Wörterbuch*, t. 4, Berlin, 1943, s. v. *Meerrettich*; M. VASMER, *Russisches etymologisches Wörterbuch*, t. 3, Heidelberg, 1958, s. v. *chren*. El «León de oro en campo Azul» de doña Angelina (o, más exactamente, conforme a las ilustraciones 1.193 y 1.194, lám. 8*a*, de A. y A. GARCÍA CARRAFFA, *Enciclopedia heráldica y genealógica hispanoamericana*, t. 27, Madrid, 1927, p. 147, azur con el león rampante y coronado, de oro) plantea un problema que requeriría más pericia heráldica que la nuestra. Según Γ. Ε. Τιπάλδου, Εἶχον οἱ Βυζαντινοὶ οἰκόσημα; Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 3 (1926), 206-222, la Grecia bizantina no usaba blasones, y la rama de los Angelos establecida en Italia y conocida con el apellido Angeli, de Angelis, Petri Angeli y Pierangeli (cfr. I. AUDA-GIOANET, *Une randonnée à travers l'histoire d'Orient. Les Comnènes et les Anges*, Roma, 1953, pp. 71, 79, 88 y 90), adopta un escudo cuya figura principal es el águila bicéfala, sin león alguno (*ibid.*, pp. 45, 86, 88, 100). Las antiguas armas de Hungría son un escudo fajado de ocho piezas de plata y gules, y las de sus reyes angevinos agregan el simple lambel y lises en campo de azur de los Anjou más las cruces de Jerusalén, estas últimas sustituidas en el escudo de Luis el Grande por el águila de Polonia. El blasón de doña Angelina es uno de los más comunes (cfr. T. DE RENESSE, *Dictionnaire des figures héraldiques*, t. 2, Bruxelles, 1902, pp. 195*b*-197*b*), tanto que varios tratadistas explican su simbolismo en abstracto (A. PARADISI, *Ateneo dell'uomo nobile*, V. *Delle arme gentilizie*, Venezia, 1725, p. 75*a*; M. A. GINANNI, *L'arte del blasone*, Venezia, 1756, p. 104). Quizá pueda proporcionar una pista el complejo escudo de los Príncipes de Lobkowitz, linaje de origen bohemio, que incluye como cuarta pieza «azur con león rampante y coronado de oro» (A. BOYER, *Le grand théâtre de l'honneur et de la noblesse*, t. 2, Londres, 1729, lám. 5, frente a la p. 211); desgraciadamente es ésta la única pieza del escudo cuyo origen genealógico no especifica el autor citado.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

y Hedwiga, reinas, respectivamente, de Hungría y de Polonia: ¿sería doña Angelina hija de un bastardo o de una bastarda (de quien no hemos hallado mención) de Luis el Grande? Como cayó en manos de Bayaceto antes de pasar en Angora a las de Tamerlán, quizá podría inferirse que su tierra fuese la región de Hungría más expuesta al ataque de los turcos, esto es, la Transilvania, que mira la llanura valaca, a los países balcánicos y a la periferia del Imperio bizantino, y donde el elemento húngaro de la población, establecido para defender las fronteras, recibe por ello el nombre de *székely (sëkül)*, o sea 'fronterizos'. Toda esa región podía ser llamada «Grecia» por los castellanos, no muy duchos en la especificación geográfica del otro extremo de Europa, sin incurrir en inexactitud mayor que la del poeta cuando afirma que doña Angelina llega «de las partidas del cayre», o la de Argote de Molina (o sus informantes) al calificar de «príncipe griego» al pariente de doña Angelina de nombre tan poco helénico como «Cayre don Zuben» (7).

Por su parte, «Angelina» es uno de los nombres de pila frecuentes hasta hoy en las regiones que mostraron adhesión más tenaz al Imperio bizantino, nombres que

---

(7) *Zuben* parece el título eslavo y húngaro *župan*, turco *čaban* (MORAVCSIK, *s. v.* Ζουπάνος 'señor de una *župa* o distrito' (cfr. DUCANGE, p. 326, y J. JIREČEK, *Geschichte der Serben*, t. 1, Gotha, 1911, pp. 115 y ss., y t. 2, 1918, p. 9). Tras *Cayre don* posiblemente se esconda el nombre árabe otománico *Hairaddin* (MORAVCSIK, s. v. Χαϊρατίνης; cfr. las transcripciones bizantinas Χαϊρατήν, Χαϊρατίν y la forma de genitivo Χαρατοῦ), o *Khaireddin* que, entre otros personajes, llevó el bajá de Amurates I, conquistador de varias provincias bizantinas. Dicho nombre explicaría la anómala posposición del *don*, que no es sino la última sílaba del exótico antropónimo reinterpretada como el tratamiento español. En su carta, el Príncipe menciona la diferencia de «ley», y como este término se aplica a religiones y no a sectas dentro de una misma religión, la frase no opone la Iglesia de Occidente a la de Oriente, sino el cristianismo al islamismo. De donde se infiere que «Cayre don Zuben» no vivía ni en la Hungría católica ni en la Grecia ortodoxa, sino en una región sometida al Imperio turco.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

derivan de apellidos imperiales, y cuya imposición se remonta a los siglos en que las correspondientes dinastas destacaban por su prestigio (8). Cabalmente, los Angeles son una de estas dinastías: además de haber ocupado el trono imperial, habían dado señores a Epiro y a Tesalia, desde 1204 hasta 1318; su nombre perduraba en el de la última soberana de Epiro por derecho propio, María Angelina, esposa de Tomás Preljubović y de su sucesor Esaú dei Buondelmonti, así como en el nombre del último «déspota» de Tesalia, Manuel Angelos Philanthrópenos, cuyo territorio se convierte en 1394 en provincia turca. Es probable, pues, que el nombre de la cautiva de Bayaceto y Tamerlán sea indicio de parentesco con alguna rama de los Angeles —ya que eran frecuentes los enlaces entre princesas de origen bizantino y señores de dominios balcánicos—, hecho que justificaría la designación de «Griega» como patronímico si no como gentilicio, y que explicaría el empleo del griego que el dezir le atribuye (9).

Teniendo en cuenta estas noticias, quizá pueda aclararse el difícil verso segundo de la última copla, en que la dama cautiva llama a su Grecia-Hungría «O mj ssengujl angelina» (o «SSengil», según Argote de Molina). La forma húngara *sēkül'*, nombre de los pobladores de la mencionada región transilvana, sonaría aproximadamente así a oídos griegos, y «angelina» en lugar de la forma usual «angélica» o «angelical», podría ser un juego de palabras con el nombre de la dama, provocado o facilitado por la rima. Además, es posible que en las

(8) N. P. Andriotis, «Familiennamen als Taufnamen in Griechenland», *AcS*, 11 (1958), 2, 211-216 (= Actas del V Congr. Internac. de Toponimia y Antroponimia).

(9) Para María Angelina, véase S. Cirac Estopañán, *Bizancio y España. El legado de la basilissa María y de los déspotas Thomás y Essaú de Joánnina*, Barcelona, 1943, t. 1, pp. 29-30, 81 y ss., 190 y ss. Para Manuel Angelos Philanthrópenos, véase *ibid.*, p. 171, y Jireček, t. 2, p. 130.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

palabras «mj ssengil» se esconda un retruécano entre la forma helenizada de *székely* y el adjetivo ἰσάγγελος, glosado mediante *angelina,* 'angelical' (10). El interés que muestra el autor de esta composición —o de este breve ciclo de composiciones— por las circunstancias de doña Angelina, y la curiosidad lingüística de Imperial, quien llega a insertar una copla entera en francés en su dezir «Por *gua*dalqujr arribando...», y frases en latín, inglés y árabe en el *Dezir al nasçimiento* (curiosidad que comparte con otros poetas del *Cancionero de Baena),* hacen plausible el triple retruécano.

También requieren explicación los últimos versos del dezir «Grant sonsiego e mansedubre...», en los que añora «al grant Rio / do el sol nasçe e se enpina». Este río, tan claramente señalado como linde oriental, no puede, luego, ser el Guadalquivir ni río alguno de España. Además, la contraposición apuntada se expresa en forma de interrogación retórica: quien sacó de su patria a la cautiva no es otro que Bayaceto, ya fuera

(10) Imperial emplea *angélica* en el dezir «El dios de amor el su alto inperio...», 2*g*; *angelicales* en el *Dezir al nasçimiento,* 7*d* y copla últ., verso *c*, y en el *Dezir a las svete virtudes,* 16*f*. En este último dezir, 18*gh*, el poeta juega con *Lía y lía:* «¿Non oyes Lía con canto graçioso / que d'estas flores ssu guirlanda lýa?»; ANA COMNENA, *Alexiada,* libs. X y XI (ed. B. Leib, Paris, 1943 y 1945), llama Ἰσαγγέλης al conde de Tolosa Raimundo de Saint-Gilles, transcripción sobre la que llamó la atención Gibbon, y que su editor J. B. Bury justifica en lo fonético y en lo semántico *(The history of the decline and fall of the Roman empire,* London, 1909-1913, t. 7, p. 293, nota 78); cfr. juegos de palabras como Ἀγγελῖνα, ἀγγελική y ἄγγελος para adular a la Señora de Epiro María Angelina, *ap.* CIRAC ESTOPAÑÁN, t. 1, p. 106. La citada nota de la ed. de 1851 del *Cancionero de Baena* dice acerca de *mj ssenguil*: «pudiera ser compuesta de μεσος, medio, y ἀγκυδος, ángulo, como si dijera mi centro, mi existencia, mi vida». TOVAR, «Un suspiro...», p. 328, confiesa: «las palabras de *sengil* y *rapina* son para mí absolutamente enigmáticas». W. SCHMID, *Der Wortschatz des «Cancionero de Baena»,* Bern, 1951 *(RHe,* 35), registra sin explicar *ssenguil,* y omite *cardiamo, Cayre, rapina, tuerta,* así como las dos enmiendas *tarta* y *turca;* cfr. reseñas de M. ALVAR, *RFE,* 40 (1956), 243-254, y de Y. MALKIEL, *RPh,* 9 (1955-56), 441-448.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

por sus victorias en Grecia o en Hungría. Por consiguiente, aunque la primera copla del dezir describe la llegada de doña Angelina a España, al proferir su queja el poeta la supone en Oriente, en poder de Bayaceto, tal como en el dezir «Catiua muy triste, desauenturada...». La enfática perífrasis no parece adecuada para los ríos del Asia Menor (ni siquiera para el más importante, el Halis o Kizil Irmak, que se seca en verano), y permite suponer que el poeta piensa en el Oxo (Amú Dariyá o Ab-i-Amún), el «Biamo» que Ruy González de Clavijo describe con pasmo, identificándolo con «el terçero río que sale del Paraýso» (ed. cit., pp. 141-142): es probable que en los reales de Tamerlán, tanto doña Angelina como los embajadores castellanos hubiesen oído hablar del caudaloso río que separaba «la tierra del ynperio de Samaricante e del ynperio de Horçania [Khurásán]», y en cuyas cercanías Alejandro Magno había derrotado a Poro —memoria prestigiosa que González de Clavijo no deja de anotar.

Sea por la fama de Imperial, sea por las novelescas vicisitudes de doña Angelina, este dezir, esmaltado de tanta nota exótica, parece haber dejado un leve eco en la obra de Juan Rodríguez del Padrón, aficionado asimismo a aventuras caballerescas y a historias clásicas y, sobre todo, a actualizar éstas con toques decorativos de cortesía y caballería medieval. Ya el benemérito A. Paz y Mélia llamó la atención sobre las palabras *cardiano* en relación con la ninfa de la fábula ovidiana que sirve de marco a la defensa de las mujeres en el *Triunfo de las donas (Obras*, Madrid, 1884, p. 431). Compenetrado con la manera de Ovidio, Rodríguez del Padrón da como nombre propio al personaje metamorfoseado en árbol el nombre común del árbol —el amante desdeñado Aliso, convertido en el árbol así llamado, sigue la pauta de Jacinto, Mirra, Narciso—, mientras el personaje, siempre femenino, metamorfoseado en fuente, recibe un nombre griego, no significativo en la-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tín o en romance —la enamorada esquiva *Cardiana*, convertida en fuente, sigue la pauta de Aretusa, Biblis, Dirce, Níobe—. El texto de la ed. cit. del *Triunfo de las donas* trae, en verdad, *Cardiana* (pp. 124 y 125) y no *Cardiama*, sin indicación de variantes, y lo mismo el de la *Sátira de felice e infelice vida* del Condestable don Pedro de Portugal, en un pasaje alusivo (*Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI*, ed. A. Paz y Mélia, Madrid, 1892, p. 83), pero la glosa a este último pasaje, escrita por su mismo autor, dice *Cardiama* (*ap.* Rodríguez del Padrón, *Obras*, pp. 430-431). Es verosímil que, siendo *-ana* sufijo tan frecuente en la composición de nombres propios femeninos como es raro *-ama*, la glosa de la *Sátira* haya conservado la *lectio difficilior*, derivada de la expresión de ternura con que doña Angelina de Grecia evocaba la patria lejana.

(En colaboración con *Renée Toole Kahane*.)

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

UNA COLECCION DE ROMANCES JUDEO-ESPAÑOLES

El romancero judeo-español.

En 1492, ante la orden de expulsión dictada por los Reyes Católicos, los judíos que no renegaron partieron de España y se establecieron en su mayor parte en la cuenca del Mediterráneo. Un grupo importante, aumentado luego por contingentes menores, llegó a Marruecos, entonces árabe y luego incorporado al dominio español y al francés. La ordenanza de los Reyes Católicos prohibía a los judíos sacar «oro ni plata ni moneda amonedada». Sin embargo, los judíos llevaron consigo un riquísimo patrimonio, atesorado durante largos siglos de convivencia en España: la cultura, en el sentido amplio que incluye lengua, costumbres, formas de vida material y espiritual. Lo que de ese patrimonio tenía mayor valor artístico era la poesía popular, y muy principalmente el romancero, cuerpo de lírica narrativa derivado de la epopeya medieval y dotado de singular belleza entre toda la poesía popular de Europa. Los judíos españoles no sólo han retenido estos antiguos cantares, sino que han continuado el proceso de elaboración, que se hallaba en su mayor fecundidad cuando ellos abandonaron a España, de suerte que el romancero judeo-español, con su delicada y compleja situación dentro del modo de ser actual de los judíos

españoles, presenta una continuidad de creación y de sentimiento poético que constituye un hecho único, y no el menos fascinante, dentro de la historia literaria.

La atención hacia el romancero judeo-español, como la atención hacia todo lo popular, data de fines del siglo XIX. Sin quitar valor al esfuerzo de los beneméritos colectores que fijaron este acervo (en vías de desaparecer en nuestro siglo, hostil al particularismo cultural), puede decirse que don Ramón Menéndez Pidal fue quien le asignó su justa jerarquía, por su valor como testimonio antiguo y por su posición dentro de la poesía popular contemporánea existente en todo terreno de habla española. Y según el juicio de Menéndez Pidal, es «la tradición de los judíos españoles, antigua y venerable más que la de cualquier región donde se habla nuestro idioma y, por lo tanto, valiosa como ninguna para la compilación del romancero general español».

Un maestro de Francia.

Dentro del romancero judeo-español, el marroquí es menos conocido que el de Oriente, no obstante contar con las versiones más numerosas y mejor conservadas. Al deseo de darlo a conocer responde la presente publicación de una colección (1) integrada con veinte piezas recogidas por el editor en Orán, y cuarenta y ocho tomadas en Buenos Aires en una familia sefardí del mismo origen. La colección ha sido feliz en su editor. Todos los colectores del romancero judeo-español habían puesto paciencia y gran amor en su trabajo. Pero M. Paul Bénichou es mucho más que un colector: es un crítico que al dominio del difícil estudio del ro-

(1) Paul BÉNICHOU, «Romances judeo-españoles de Marruecos», separata de la *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires, 1946, 1 vol., 212 pp.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mancero, encrucijada de tantos problemas literarios, aporta su buena lógica francesa, visible en la claridad con que está expuesto tan intrincado asunto, que entronca a la vez con el problema de los orígenes del romancero, con el estudio de muchos temas literarios, con la transmisión folklórica, con la distribución geográfica de la poesía popular, con la música, con la lingüística.

Su método riguroso y elegante ha articulado todo este complejo material en una clara exposición preliminar con bibliografía precisa e indicación del criterio de transcripción; en el texto de los romances, acompañado de anotación de las variantes y del comentario completo de cada composición (estudio del tema, sus orígenes, difusión literaria y popular; comparación con otras versiones del romancero peninsular, americano, judeo-español de Oriente; análisis de la técnica de narración e interpretación de las variantes); en unas amplias conclusiones que concretan, entre otros puntos, los resultados del cotejo de la tradición marroquí con la peninsular y con la oriental, los rasgos de decadencia y de creación en la tradición marroquí, su cronología y geografía; en la transcripción musical de melodías de veintiún romances (algunos de los cuales se han escuchado en primera audición en la Sociedad Hebraica Argentina, y todos los cuales quisiéramos ver dignamente fijados en disco); en minuciosas y exactas observaciones sobre el judeo-español hablado en Marruecos, basadas en la lengua de los romances y finamente conscientes de las limitaciones de tal material, que comprenden su aspecto fonético, morfológico y sintáctico; en un aparato científico breve y útil (lista de las colecciones consultadas, cuadro de correspondencia entre las varias colecciones, índice alfabético y de materias) y no confeccionado, como es tan frecuente en tales investigaciones, para prestar al trabajo color de exactitud erudita.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

El profesor Bénichou no aporta solamente los requisitos externos del método filológico, sino, lo que es más raro, su esencia espiritual: el situarse psicológicamente en el proceso de la creación poética, además del comentario de la obra creada, y el asir lo irracional de la poesía con simpatía no frecuente en los hispanistas franceses. Así subraya el delicado juego entre plano real y plano literario en el romance de *La infantina*, en el cual el caballero, en lugar de librar del encanto inmediatamente a la primorosa aparición, va a pedir consejo a su madre; entre tanto, la infantina espera que el caballero se conduzca como corresponde al Príncipe de un cuento de hadas, y se duele de hallarle inferior a tan consabido papel poético:

¡Oh, mal haya el caballero
que al encanto no servía;
vase a tomar buen consejo
y deja sola la niña!

«Esta infanta maravillosa —continúa Bénichou glosando la lección del feérico romance— se le va de las manos al pobre caballero, llevada por un cortejo de príncipes, como la aventura única que él no ha sabido coger y que toca en suerte a personajes más brillantes. En el fondo de nuestro romance existe la idea, poéticamente sugerida, de que la conquista de lo maravilloso supone el olvido de la prudencia común y cierta denegación de los lazos familiares; los tímidos dejan pasar la oportunidad; de ahí el grito final de desesperación del caballero, que en ciertas versiones se mata con su propia espada.»

Al estudiar la composición de un romance, M. Bénichou no la reduce nunca a una mecánica de motivos asociables y disociables; una circunstancia conservada o alterada puede dar toda la medida de la trivialidad o del genio del artista que ha intervenido. Recuér-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dese el romance de *La boda estorbada*, en que la Condesita peregrina halla a su marido en el momento en que él celebra nuevas bodas, y se le da a conocer por su saya de grana:

—Ya no la conocerías,
¿y en qué la conocerás?
—En el brillo de su cara
y en el modo de mirar,
y en una saya de grana
que ella solía llevar.

Es, puntualmente, la anagnórisis por un objeto accidental y externo que Aristóteles detestaba. M. Bénichou señala que la versión por él recogida «atribuye los tres últimos versos a la Condesa, y con ese cambio, materialmente ligero, modifica completamente el ambiente del desenlace: en vez de una prueba impuesta por el marido, tenemos un recuerdo nostálgico del pasado en boca de la abandonada:

—Ya no la conoseríais,
ya no la conoséis más,
ni en el modo de la habla
ni en el modo del andar
ni en las sayitas de grana
que eya solía yevar.

Sólo por el acento de tristeza y reproche, apenas indicado, conoce el marido a su mujer, y la prenda del reconocimiento se trasmuta así de un objetivo material en un recuerdo (realzado por su melancólica proyección en el pasado) de una vida en común, suntuosa y feliz.

Porque este estudio no olvida la mira estética, no puede limitarse a catalogar las variantes de un romance como otras tantas formas paralelas intercam-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

biables: cada versión es el reflejo de un temperamento artístico, tan único en su individualidad como el perfil de una fisonomía o el timbre de una voz. Véanse todos los temperamentos que han moldeado los finales diversos del romance de *La linda Melisenda*, o sea el de la hija del Emperador y sus amores con el apocado conde Ayuelos: en uno (versión incluida en la colección de Wolf), el Conde se llena de terror al oír aldabonazos a su puerta, y la artera Melisenda se finge una morisca enamorada; en otro (versión de la *Flor nueva* de Menéndez Pidal), un taimado poeta ha subrayado picarescamente cada situación: no hay aldabonazos; los siete candados bajo los cuales se guardaba el precavido Conde se abren por la magia de Melisenda; no obstante, el terror del Conde no es menor que en la versión anterior, donde estaba justificado; pero aquí emana, humorísticamente, de hallarse a solas con Melisenda, quien se le brinda, agregando a la historia de la mora enamorada una primorosa descripción de sus prendas personales. El Conde comete además el traspié de hacer esta confidencia:

> Juramento tengo hecho
> y en un libro misal,
> que mujer que a mí demande
> nunca mi cuerpo negalle,
> si no era a la Melisenda,
> la hija del emperante.

Confidencia irresistiblemente cómica, no sólo por dirigirse precisamente a la interesada, sino porque tanto cabe en ella la lealtad feudal a la hija de su señor como el desesperado deseo de huir de la emprendedora Melisenda. Cuando, al día siguiente, el Conde cae en la cuenta de su falta, va a pedir perdón al Emperador, quien lo otorga y casa inmediatamente a la seductora y al seducido, lo que hace pensar que

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

él también tiene de la virtud de su hija la misma idea que el lector. En cambio, las versiones marroquíes presentan un Conde en extremo casto, que despide cortésmente a Melisenda con promesa de pedirla al día siguiente a su padre, y una versión agrega un par de versos formulares para certificar, en efecto, la realización de las bodas. En punto a moral, vence a todas las versiones la de la *Tercera parte de la Silva de Zaragoza*, 1551, en la cual el funcionario que sorprendía a Melisenda en sus andanzas nocturnas, lejos de morir a manos de la temible enamorada, como en las restantes versiones, la sermonea y encamina de nuevo al imperial redil.

No menor número de reacciones personalísimas analiza M. Bénichou en el final del romance *Gerineldo*; varía la actitud del rey (marido de la enamorada en una versión marroquí y padre en las restantes), vacilante entre la seguridad del reino, el problema de su sucesión, el pesar de matar a la reina, el cariño al paje infiel que ha criado desde niño y el razonable menosprecio a todas las mujeres en común; y todavía una de las versiones marroquíes termina el drama con unas bravías palabras (probablemente originarias de otro romance, el de *Aliarda*) del ofensor perdonado, quien rechaza por mujer a la que ha tenido por amiga. Si con algo puede compararse este incesante tejer y destejer de la poesía popular es, como lo sugiere M. Bénichou, con la creación lingüística, condicionada por la lengua general, y libre en el habla individual. A través de todo este activo proceso, el lector cuenta con la guía discreta del editor, con su saber esmerado, su análisis exhaustivo, su sobriedad científica, alejada por igual de la erudición confusa y de las hipótesis aventuradas. Allá en el siglo XIII, para Gonzalo de Berceo, «los maestros de Francia» eran sólo inferiores a la Virgen María en sabiduría humana. Para cuantos estudian literatura

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

española, los maestros de Francia, tan bien representados entre nosotros por el editor de estos romances, constituyen un término difícil de superar y sólo acreedor de gratitud y reverencia.

La salsa no vale más que el pescado.

No es raro el caso de los trabajos eruditos que despliegan el mayor celo y rigor científico al servicio de autores insignificantes. Es fama que a la vista del voluminoso comentario de Isaac Casaubon a las *Sátiras* de Persio, Escalígero exclamó: *La sauce vaut mieux que le poisson.* Aquí, por lo contrario, no sólo la belleza clara y accesible del romancero, sino el raro interés de las variantes judeo-españolas, hacen más simpática la devoción del editor al texto. Dejando de lado lo que tenga valor exclusivo para la historia literaria, recojamos entre las variantes marroquíes unas pocas notas de puro valor artístico.

El romancero judío parece tender generalmente a eliminar lo sobrenatural, pero junto a ese tímido racionalismo, conserva datos maravillosos que no abundan en todas las versiones; así, el escenario del encuentro entre el caballero y la infantina:

> ¿Ande le cogió la noche?
> Y en una oscura montiña,
> *ande canta la leona*
> *y el león la respondía.*

El castillo donde el rey guarda a su «hija arregalada» tiene tres ventanas:

> por una la entra el sol,
> por otra el frescor la entraba,
> *por la más chiquita de eyas*
> *entra un gavilán y sale.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Otras veces, para evitar un detalle cristiano, se penetra en el reino de la alusión mágica. Si en el romancero peninsular, Gerineldo ha empeñado ante la Virgen de la Estrella el juramento de no desposarse con la que ha tenido por amiga, leemos en el marroquí:

Juramento tengo hecho
en el libro de la estreya,

lo que confiere cierto sabor cabalístico a la altiva promesa. Lo más típico, con todo, no es la presencia o la eliminación de lo sobrenatural, sino su oriental coexistencia con lo muy natural. En el romance *El Polo,* peculiar de Marruecos, el balance de gastos y ganancias

que lo que gana en un año
todo se le va en un día,
en gaínas y capones
y comidas que hazía,

es el prólogo prosaico del maravilloso arco de oro «que a las cuatro partes guía», con que el héroe mata al pajecito que se lo ha regalado. Lucrecia que ve venir al pérfido Tarquino vestido «todo de verde / como el que viene de caza», le aposenta como a rey, esto es,

púsole silla de oro
con una cruz esmaltada;

bien que a la condición regia también competen agasajos más suculentos:

púsole a comer gallinas
y a beber agua rosada.

Helena, nacida de Zeus, es nada más que una rei-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

na hermosa y veleidosa para la novela caballeresca medieval. Más aburguesada aún la vemos en el romance del *Robo de Elena:*

> Estaba esa reina Lena
> ya acabada de almorzar;
> asomóse a la ventana
> por ver la gente pasar.

Pero el navío con que la seduce París el corsario no pertenece al mundo en que una reina distrae la digestión mirando la calle, sino a la más pura fantasía del canto popular:

> Tres navíos traigo al puerto
> de oro y almisque cargados;
> y en el más chiquito de eyos
> aí traigo un rico mansano;
> mansanitas de oro crecen
> el invierno y el verano.

Y en la joya del romancero, en ese *Conde Arnaldos*, henchido de aventura mágica, a par de «las cuerdas de oro torzal» y el «són de los dulces cantos», el Conde hace voto de alimentar su noble halcón con la «pechuhuita de una gansa», plato predilecto de la cocina judía, único manjar también que puede devolver la salud al príncipe Amón, el de los incestuosos amores, según el romancero marroquí.

Con moral más moderna, el romancero judeo-español suele atenuar y abreviar pormenores escabrosos, y a la vez muestra, en los casos de honra, indiferencia, burla o simpatía, reacciones todas inconcebibles en España. Como se ha dicho, el rey menoscabado en su honor conyugal siente que ha de padecer remordimiento si mata a la reina, lo que no sucede a ningún galán calderoniano, y llega a esta pacífica conclusión:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Más vale que mire y caye
y no lo diga a ninguno,
que no hay mujer en el mundo
que tenga el sezo cumplido.

En el romance *Las bodas en París*, el marido viejo recomienda al galán con quien ve huir a su esposa:

Yevailde esta noche, el conde,
mañana traílde aquí.

Las malmaridadas de la poesía peninsular tan persuadidas están de la gravedad de su falta, que se ofrecen solas al castigo del marido, mientras la malmaridada del pastor, la que va a la fuente con «cantarito de vidro / y asa de amor», logra en el romance marroquí el desenlace feliz que la imaginación popular suele reservar a la virtud intachable:

Con el ruido del ahua
dormía yo.
Por aí pasara un paje,
por aí pasó;
cinco bezitos me diera,
cinco de amor.
—Tate, tate, tú el paje,
casada yo.
Echóme en sus brasos a casa,
mi dueño yegó.
Seguí mi vida con dicha
y un grande amor.

Hasta el tema de la adúltera concebido con desenlace trágico mira con simpatía a la culpable, cuya fragilidad parece sugerir con las palabras «nuevo amor», que se repiten musicalmente, con coherencia más psicológica que lógica:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Yo me levantara un lunes
un lunes antes de albor;
hayí mi puerta enramada
de rosas y *nuevo amor*...
me la enramara don Carlos,
que de mí se namoró.
Después que me la enramara,
por la mi puerta pasó;
vihuelita de oro en mano,
cantando iba esa canción:
—Rosa blanca, Rosa blanca,
Rosa blanca y *nuevo amor*...
Eyos en esas palabras,
su marido que yegó:
—Abrádeismé, Rosa blanca,
Rosa blanca y *nuevo amor*...

El romancero judeo-español insiste en una compenetración sentimental mucho más lírica que épica. La linda Melisenda, a quien traen desvelada sus impetuosos amores, se revuelve en la cama

como el pexe vivo en mare.

Su aya, la vieja «de antihua edade», que echa de menos su no disfrutada mocedad, lleva un nombre delicioso de princesa joven, Claraniña, que insinúa lo que fue, cuando nadie presumía que pudiera llegar a ser dueña amargada y celestinesca. El romance de *Delgadina*, tardíamente incorporado a la tradición marroquí, dice en raro contraste con la exaltación de la belleza juvenil, propia de las valoraciones esquemáticas del romancero:

peinando sus lindas canas,
vido pasar a su madre,

Hasta en un pobre jirón de romance, incompleto

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nada de moral, sino puro ambiente de cuento de hadas se encuentra en la versión marroquí de *Rico Franco*, transformado con ingenua malicia en «Rico fraile»:

A caza iban, a caza,
cabayeros con el rey,
que ni hayaban la caza,
ni hayaban que traer.
Arrimáransé a un castío
enforrado en oropel;
dentro estaba una donzeya,
hija era de un mercader,
que no la daba su padre
ni por bienes ni haber,
ni por monedita de oro
que se trataba en un mes.
Dióselá a un rico fraile,
rico fraile aragonés...

La facilidad con que los poetas disponen de oro y piedras preciosas era un lugar común de la sátira literaria del Siglo de Oro. En el romancero, el oro y la pedrería derramados a manos llenas subrayan la calidad imaginaria de su mundo. De la *Infantina* sabemos que

los ojos de la su cara
la montaña esclaresía,
los dientes de la su boca
adjófar y piedra fina.

La «hija arregalada» del rey

labrando está un camisón
para el hijo de la reina;
labrándole está con oro,
pespuntándolé con seda;

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

y absurdo, «En ca del huen reye», surge de pronto, para consolar al prisionero que quiere esconder sus cadenas, esta concepción de la vida valiente y briosa:

que para los hombres
se dio las prisiones,
para las mujeres
los fuertes dolores,
para las alcazbas [mozas]
las ricas labores,
para los mansebos
los huenos doblones.

Aun en este reducido muestrario, la variedad y riqueza de primores desborda todo intento de clasificación. ¿Bajo qué rúbrica alinear la deliciosa «firma trovadoresca», como la llama M. Bénichou, con que acaba el romance de la doncella emprendedora que va a rescatar a su amor de las prisiones del rey de Inglaterra?

Y eso lo canta un galán
al pie de una hierba huena,
que el que no sabe de amor
no sabe de cosa huena.

En punto a conclusiones, de las más edificantes es la del romance del *Robo de Elena;* atraída con deslumbradoras promesas a los navíos de Paris, la reina casquivana, ya embarcada, oye su condena:

comerás pan de sebada
y pasearás el ganado.

Y el poeta sentencia sesudamente:

La mujer y la gaína
por andar se perdería.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

y entre puntada y puntada
un adjófar y una perla.

La heroína del romance vulgar «Sépasé por todo el mundo» va a misa portadora, entre otros primores, de

una media naranjada,
con ligas de oro la ata,
y un zapatito picado
con corchetes de esmeralda,
cadena de oro al pescueso
que siete hueltas la daba,
catorze aníos muy finos
que en sus dedos los yevaba,
un alfiler de un brivante
que todo lo clareaba.

El navío del conde Arnaldos combina a gusto los más preciados materiales: la lanza de Puertocarrero es de siete palmos y toda de oro; la tienda más pequeña de Santa Fe contiene un Cristo que lleva en su cabeza «un rubí de oro esmaltado» más valioso que todo el reino de Granada.

Muy importante es el adorno femenino, que connota generalmente intención pecaminosa; así, para retener al moro Búcar, el Cid da a su hija una cabal lección *de arte amandi:*

Levántaté tú, Urraca,
levántaté de mañana,
quítaté paños de siempre
y ponte los de la pascua;
con ahua de la redoma
arrebólaté la cara,
hasta que seques el rostro
como espada acicalada...
las palabras sean pocas
y en amor sean tocadas.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La liviana que hace a su marido «las mil afrentas» abre el romance con suntuosa ostentación:

Estábasé la gran señora,
todas sus joyas son puestas.

La reina adúltera, sorprendida por el rey, está componiéndose:

Hayóla haziéndose el rostro
(de dormir se levantara)
en un espejo cristalino
donde eya se miraba,
dando grasias a Dios padre
que tan linda la criara.

La doncella irreprochable no está descrita con la alabanza retórica de cada facción, sino con los dos factores suficientes de su belleza:

Delgadina se pasea
en una sala cuadrada,
con gargantiya de oro
y el pelo que la arrastraba.

En la poesía popular del romancero quedan prendidas infinitas briznas del pensamiento tradicional. Sirva de muestra única la predilección por el número siete: siete son las amigas de Huezo, y siete las hojitas de solimán con que le envenena la olvidada Moriana; siete los castillos que gana al juego el infante Fernando, de envidiada fortuna; la niña «discreta desde chiquita» que burla al lascivo capitán don Peñón lleva, como hemos visto,

cadena de oro al pescueso
que siete hueltas la daba.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Siete años es el plazo de la espera amorosa, la que se puede exigir a toda mujer:

—¿Para cuántos años, conde,
para cuántos años vas?
—Para siete, la condesa,
para siete, y nada más;
si al de los ocho no vengo,
condesa, te casarás.

La esposa leal dobla por sí misma tal plazo:

Siete años he esperado,
otros siete esperaré;
si a los catorze no viene,
monja yo me quedaré,
monja como Santa Clara,
monja como doña Inés.

Lo mismo, Verjico preso siete años por amores de Isabel (aquella de quien el romance judeo-español asegura maliciosamente «hija era del obispo, / sobrina del señor rey»), se ofrece a doblar la prisión con tal de hablar una sola vez con la amada. El romancero mismo sonríe ante sus propias convenciones cuando en el citado romance de *Búcar* el rey moro, que se desquita en imaginación afrentando al Cid y a todos los miembros de su familia, dice a la hija de su enemigo:

Siete años hazían, siete,
que por ti blando mi espada.

Y la coqueta que tiene encargo de entretenerle mientras el Cid se prepara para rebanarle la cabeza, responde muy rendida:

Y otros siete, mi señor,
que estoy por esa ventana.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

El judaísmo del romancero judeo-español.

Aparte el valor literario en su doble aspecto, histórico y estético, esta muestra del romancero judeo-español es, como ninguna obra de pensamiento, espíritu objetivo, vida cristalizada para siempre. Lo más alado e instable, al parecer, de la cultura, la canción popular, común en España a judíos y cristianos, pasó a ser para los desterrados tesoro celosamente custodiado, que avivaba la nostalgia de un pasado mejor y autorizaba en quien lo poseía el sentirse social y culturalmente por encima de los nuevos vecindarios en donde había hecho pie. El notable arcaísmo del romancero judeo-español, señalado por Menéndez Pidal, no es sólo un hecho negativo, resultante del aislamiento de los judíos emigrados de la Península, sino también un hecho positivo y deliberado: emana precisamente de la voluntad de preservar intacto todo aquel caudal. Y esa voluntad se manifiesta en lo escaso de las piezas agregadas (unos pocos romances de asunto bíblico), y en lo que M. Bénichou llama «descristianización», y que, como él mismo señala, se reduce a eliminar únicamente lo que implicaría adhesión religiosa al cristianismo (por ejemplo: el romance que empieza «en el nombre de Jesús / y la Virgen soberana» se recita en Marruecos: «En el nombre *dilo tú* / y su *madre* soberana»), y deja persistir las numerosísimas menciones, no siempre objetivas, de instituciones, fiestas, ritos y santos cristianos. El texto de los romances guardó una lengua pura que, a diferencia del dialecto hablado, no admitía arabismos, mantenía el ideal lingüístico de un español general correcto y se ennoblecía precisamente por estar alejado de la vida práctica. Análogamente, la música de los cantares pareció lo bastante noble como para incorporarse a los servicios religiosos.

El hecho que el falso mesías Sabatai Zeví tomase como texto para una interpretación esotérica unos ver-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sos sensuales de cierto romance de *Meliselda*, y de que sus partidarios la acogiesen con místico entusiasmo —como si se tratase del mismo Cantar de los Cantares—, es la mejor prueba del arraigo y del prestigio del romancero entre los desterrados. El caso extremo de la apropiación de esos cantares a la vida judía es la adopción de los pocos romances de tema lúgubre y sobrenatural para ser cantados por las mujeres el día 9 de Ab, entre ellos el de *La muerte ocultada*, en la versión más antigua que se conozca, y entrecortada por dolientes estribillos que varían antes y después de la muerte del héroe que ha combatido con el Huerco («¡Criador del cielo!» «¡Alda y no lo sepa! / Si Alda lo sabe, / ¡Alda queda muerta!»). La vida judía diaria no asoma; apenas, en algún final piadoso, se percibe el eco de la esperanza mesiánica de los rezos:

Gracias muchas al Dió grande
que tantas maravillas haze:
me las haga agora y siempre,
presto, que non se detadre.

Quizá algún resabio bíblico, como en el romance de la buena labrandera, cuyo final recuerda el del capítulo de los Proverbios sobre la mujer fuerte:

Todos dizen a una boca:
—Bien sea quien tal labró,
que con labor de sus manos
a su marido enriquesió.

La única voz directa, subrayada por su importunidad en el contexto, es la del romance *La buena hija:*

—Si os han hecho mal los moros,
los mandaré yo a matare;

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

si os han hecho mal quistianos,
los mandaré a cativare;
si os han hecho mal judíos,
los mandaré a *desterrare.*
—Ni me han hecho mal los moros
ni los mandes a matare;
ni me han hecho mal quistianos,
ni los mandes a cativare;
ni me han hecho mal judíos,
gente es que mal no hazen.

La amargura del destierro, pena específica del judío, se expesa en toda su tensión patética en estas dos palabras repetidas en el romancero: «tierra ajena». Ni hay que decir que estas palabras, clave del salmo «Junto a los ríos de Babilonia», no tienen ya nada de peculiarmente judías; la primera obra poética de que se tenga noticia en castellano las pone en boca de su héroe desterrado, el Cid, deseoso de entrar en batalla ante su familia:

en estas tierras agenas verán las moradas cómmo se [fazen,
afarto verán por los ojos cómmo se gana el pan.

El más alto poeta místico de Castilla, San Juan de la Cruz, simbolizará con ellas la pasión del Dios encarnado:

se deja maltratar en tierra ajena,
el pecho del amor muy lastimado.

La poesía galante de los vihuelistas cortesanos de los Reyes Católicos no tendrá reparo en emplearlas, en la lengua de la Iglesia, como parodia devota:

Mirad lo que amor ordena
que nos llamó y nos rogó

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

que cantásemos su pena,
y la nuestra se cantó:
Quomodo cantabimus
canticum novum in terra aliena?

También en una historia de amores, el romance de *El cautivo del renegado*, la mora generosa persuade a la fuga al cautivo de quien está prendada, con este consejo sabio y amargo:

Más vale tu libertad
que amores en tierra ajena.

En el contexto más profano (romance tardío «¡Ay, qué rueda de fortuna!») las palabras

Mira cómo te quedates
forastero en tierra ajena,

expresan el máximo de frustración y desconcierto. Curiosa coincidencia es la del romance «Una hija tiene el rey», conservada casi exclusivamente en versión judía:

Por aí pasa un galán
que de eya se enamorara:
—¿Por qué no cantáis, la flor?
¿Por qué no cantáis, la beya?
—No canto ni cantaré,
que mi amor está en la guerra.

En la península el romance parece haber sido eclipsado por su versión a lo divino:

Por ahí pasa San José
y estas palabras dijera:
—¿Cómo no canta, la Virgen?
¿Cómo no canta, la bella?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

—¿Cómo quieres tú que cante
solita y en tierra ajena?

No poco significativo como vaivén de cultura es que el poeta devoto haya echado mano, para expresar el dolor de María, de una frase totalmente inadecuada para la vida de la Virgen, pero la más dolida de la poesía —y de la vida— hebrea.

Al fin, lo que este romancero pone ante los ojos es algo que todo judío sabe muy bien, y que los que no son judíos nunca saben bastante: el hondo apego del judío a cada ambiente en que le ha tocado vivir a lo largo de su dolorosa historia. La arqueología contemporánea reinterpreta el sacrificio no cumplido de Isaac como el aferrarse de Abraham a la cultura de Ur, la ciudad de la que había tenido que huir, y por la cual rechazaba el sacrificio humano que los pueblos del desierto practicaban (2). Filón habla de la *koiné* alejandrina como de «nuestra lengua», y alegoriza no pocos nombres del Génesis a base de su semejanza con vocablos griegos. Un texto talmúdico de los siglos XII o XIII llama al orden a los judíos del norte de Francia que empleaban el sábado en leer «relatos de guerra escritos en francés» (*chansons de geste* o libros de caballerías, piensa M. Bénichou, p. 154). Y en tiempos de los Reyes Católicos, cuando el romancero completa su órbita popular y abarca, de extremo a extremo de la sociedad, el campo y el palacio, Israel parte una vez más para el destierro, no con vasos de oro y plata, como a la salida de Egipto, sino con un puñadito de cantares, que demuestran aún hoy el apego del judío, ciudadano del cielo, al rincón de la tierra en que se le permite yacer.

(2) Véase Sir C. Leonard WOOLLEY, ***Abraham. Découvertes récentes sur les origines des Hébreux***, Paris, 1936, pp. 130 y ss.

Digitized by Google
- Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

UN NUEVO ESTUDIO SOBRE EL MARQUES DE SANTILLANA

Culmina en este libro la investigación que desde hace varios años viene dedicando el profesor Lapesa al Marqués de Santillana, y que en parte ha visto ya la luz en un haz de estudios monográficos, utilizados en sumario o en transcripción dentro del volumen presente (1).

Una característica valiosa de este trabajo consiste en situar la producción examinada en sus circunstancias históricas, a fin de iluminarla desde la biografía de su autor y desde la historia de su respectivo género literario. De ahí la delimitación de tres etapas en la vida del Marqués, que se completa para cada poesía con encuadramientos biográficos, ricos en aportes originales, con la trayectoria histórica de cada forma o género cultivado y su situación en el Occidente europeo en la época de Santillana y con la revisión muy

---

Rafael LAPESA, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Insula, 1957, pp. vii, 347.

(1) «La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino», *RPh*, VII (1953), pp. 51-59; «La cultura literaria activa en la poesía juvenil de Santillana», *Atlante*, II (1954), pp. 119-125; «Los decires narrativos del Marqués de Santillana», Madrid, Real Academia Española, 1954, pp. 9-97; «Sobre la fecha de la *Comedieta de Ponza*», *Archivum*, IV (1954), pp. 81-86; «El endecasílabo en los sonetos de Santillana», *RPh*, X (1957), pp. 180-185; «Los *Proverbios* de Santillana», *Hispanófila*, núm. 1, 1957, pp. 5-19.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

minuciosa de la cronología. Dicha revisión aclara notablemente la génesis de la obra del Marqués (por ejemplo, la de las poesías políticas, la de los sonetos) y su relación con la de los contemporáneos: así, se retrotrae con buenas razones a 1436 la fecha de redacción de la *Comedieta de Ponza*, rectificándose por consiguiente la relación entre aquel poema y el *Laberinto de Fortuna*, enigmática mientras se admitía como fecha de composición la que sólo parece corresponder a su envío a la Condesa de Módica (2).

En conjunto, merece especial aplauso el tratamiento de las fuentes, imprescindible para justipreciar a los autores del siglo XV, ya que en ellos es esencial la tradición y la renovación de la tradición. Aquí, donde el prejuicio nacionalista se ha hecho sentir con exceso, el presente estudio examina cada caso con ejemplar imparcialidad, llegando a descubrir filiaciones nuevas, confirmando algunas antes propuestas, refutando otras o reduciéndolas a sus justas proporciones. Guiado por su fina percepción del texto poético, el autor ve ya en la preferencia por unas fuentes sobre otras un criterio positivo de creación, e infiere del minucioso cotejo conclusiones instructivas para la actitud del Marqués (3). Lejos de atomizar el poema estudiado, semejante examen de las fuentes aclara y destaca su unidad y singularidad: así, aun dentro de un género

(2) Véase «Sobre la fecha de la *Comedita de Ponza*» y *La obra literaria*..., pp. 138 y ss.; cfr. *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, México, 1950, pp. 402 y ss.

(3) Véase p. 210: «...ya la misma elección de fuentes constituye una nota personal: la abundante inspiración directa en la Biblia y en los clásicos distingue al *Centiloquio* entre los poemas gnómicos de su tiempo.» P. 159: el poeta, que visualiza a la Antigüedad revestida de galas medievales, rechaza por indecoroso el atavío antiguo descrito en la *Eneida*, I, v. 320. «Los *Proverbios*...», pp. 18 y s.: en oposición directa a su fuente (SÉNECA, *De beneficiis*, II, 16 y 35). Santillana, fiel al ideal de cortesía, ensalza la liberalidad de Alejandro y condena la mezquindad de Antígono.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tan impersonal como la admonición, puede definir los *Proverbios* de Santillana frente a los de Sem Tob, a los *Enseignemens* de Christine de Pisan, al *Bréviaire* de Alain Chartier (pp. 210 y ss.).

Debido a particulares circunstancias, algunos poemas menores reciben por primera vez estudio completo: tal el *Villancico*, del que el presente volumen discute la autoría, título, asunto, tradición, supuestas fuentes, peculiaridades de la realización y transmisión, y hasta ofrece la edición crítica (pp. 65 y ss., 320 y ss.). También la *Querella de amor* (pp. 99 y ss.) ha obtenido un análisis delicado y certero de su contenido, relación con los versos intercalados de Macías y con el sentido simbólico del trovador gallego, así como un estudio del «poema colectivo» que demuestra cómo Santillana supera la forma heredada logrando, merced a su hábil selección de versos ajenos, la unidad de tono afectivo que falta en los poemas anteriores (la *Pasión de Amor* de Jordi de San Jordi, por ejemplo) y, podría agregarse, en los posteriores, aun de poetas tan notables como Garcí Sánchez de Badajoz *(Infierno de Amor)*.

Al deslindar el arte de Santillana no es raro que el profesor Lapesa aclare de paso composiciones de otros autores. Este es el caso del *Planto que fizo Pantasilea* (pp. 90 y ss.), pues el concienzudo examen de su asunto, tono emotivo, huida de la erudición y desaliño versificatorio confirman el hallazgo de Alessandra Bartolini, quien ha señalado y defendido su atribución a Juan Rodríguez del Padrón en el *Cancionero de San Martino delle Scale* («Il Canzoniere castigliano di San Martino delle Scale [Palermo]», *Bollettino, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, IV [1956], 147-187). Del mismo modo, pueden espigarse en el presente volumen comentarios instructivos sobre la poesía de Fernán Pérez de Guzmán (pp. 275 y s.) y de Gómez Manrique (pp. 292 y ss., 303 y ss.). La bien observada

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

complacencia de Santillana en el ademán cortés, en la descripción de ropas suntuosas y pedrería (pp. 154 y ss.), o su encarecimiento del canto de las aves mediante tecnicismos de música, como Berceo y Chaucer (pp. 153 y s.), son notas medievales, cuya ausencia en la poesía de Juan de Mena revela un significativo arrimo a los clásicos latinos.

Aun acatando la libertad de cada autor de recortar a su albedrío el campo de su investigación, pienso que muchos lectores lamentarán que el profesor Lapesa no haya desarrollado más algunos capítulos —señaladamente los que estudian la prosa y el influjo de Santillana— y algunos temas que en el libro no son más que primicias de investigaciones que nadie podría ejecutar mejor que él. Por ejemplo: ¿qué papel desempeña en las ideas políticas del Marqués el equívoco entre *miles*, latín clásico 'soldado' y latín medieval 'caballero', constante en la *Questión fecha... al muy sabio e noble perlado don Alonso de Cartagena* (cfr. *RPh*, IV [1950-51], 172), y que su corresponsal se esfuerza por desvanecer con notable exactitud en su *Respuesta*, x (pp. 245 y s.)? Junto a la concepción de la poesía según Boccaccio (pp. 247 y ss.), ¿no muestra el *Prohemio e carta al Condestable de Portugal* otra difundida concepción, que se remonta a San Jerónimo y justifica el ejercicio de la poesía apoyándose en las consideraciones de Josefo sobre la métrica de la Biblia? (4). Las sagaces observaciones sobre el uso de verdadero diálogo, no ya debate, en el *Bías contra Fortuna* (pp. 221 y s.) despiertan la curiosidad por la probable lección que esta obra del Marqués significó para otros poemas dialogados del siglo xv, como las *Coplas de Mingo Revulgo*, las de Puerto Carrero (R. Foulché-Delbosc,

(4) «La métrica de la Biblia. Un motivo de Josefo y San Jerónimo en la literatura española», *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Mass., 1952, pp. 343 y s.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ed. *Cancionero castellano del siglo XV*, II, Madrid, 1915, núm. 1.097), las de Rodrigo Cota, *Diálogo entre el Amor y un viejo*, y el poema gemelo, sin duda del mismo Cota, que podría titularse *Diálogo del viejo, el Amor y la hermosa* (ed. A. Miola, *In memoria di N. Caix e U. A. Canello, Miscellanea di filologia e linguistica*, Firenze, 1886, pp. 179 y ss.). Difícil es no echar de menos una noticia sobre la fortuna del adínaton para el juramento amoroso, a la manera clásica, que parece iniciarse en castellano con la *Canción del Marqués a ruego de su primo, don Fernando de Guevara* (pp. 89 y s.). Aunque no suena el nombre de Santillana en la polémica de Cristóbal de Castillejo contra los italianizantes (p. 280), éste le tenía presente y hasta le cita en el *Diálogo de mujeres* (5). La noticia sobre *El*

(5) Ed. J. Domínguez Bordona, Madrid, 1944, I, vs. 3.251 y ss.: «— la autoridad y saber / del poeta castellano / que dice ser, y no en vano. / gran corona la mujer / del varón—. Pasad al otro renglón, / do dice, si sé leer: / 'Cuando quiere obedecer / a la ley de la razón'»; cfr. *Proverbios*, 44*a-d*: «Grand corona del varón / es la muger, / quando quiere obedescer / a la razón.» En otros casos, Castillejo parece asociar al Marqués con Fernán Pérez de Guzmán; así, vs. 815 y ss.: «Y a las flores / adornadas de colores, / y al alba clara, serena, / y a la linda luna llena / y al sol con sus resplandores, / y a los prados / floridos y no hollados, / y al verano sin estío / y al delicado rocío / de los campos apartados, / y a las aves »; cfr. *Infierno de los enamorados*, 33*cd*: «e fuentes con agua clara / en los valles apartados» y PÉREZ DE GUZMÁN, *De loores divinos a los maytines*, 2: «Como las rosas e flores / del aurora rociadas / e del avre mencadas / dan muy suaues olores, / e como a los resplandores / del alua clara e serena / la calandria e filomena / fazen sus dulces clamores.» O bien, vs. 250 y ss.: «Entre espinas / suelen nacer rosas finas, / y entre cardos lindas flores, / y en tiestos de labradores / olorosas clavellinas»; cfr. *Proverbios*, 50*a-d*: «¿Que dire de Caterina / inoçente / de las virgenes oliente / clavellina?»; *Soneto III*, *cf*: «e qual paresçe flor de clavellina» y PÉREZ DE GUZMÁN, *Coronación de las quatro virtudes cardinales*, o5*e-h*: «entre aquella fermosura / de las vuestras clavellinas, / vavimos nascer espinas / entre lyrios e verdura». Cfr. también CASTILLEJO, *Consiliatoria ibid.*, IV, v. 390: «Ya no sé más qué decir», y SANTILLANA, *Canción a ruego de su primo don Fernando de Guevara*, 12*b*: «e non se que mas te diga».

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vaquero de Moraña de Lope de Vega (p. 288), obra que procede indirectamente de la *Serranilla II*, nos lleva a *Los melindres de Belisa*, I, cuya enumeración de los varones famosos en armas y letras consigna: «Persona fue celebrada / don Iñigo de Mendoza / y ha dejado a España honrada»; ¿partirán estos versos de la *Pregunta* de Juan de Mena (ed. Foulché-Delbosc, núm. 28), que cabalmente acentúa la valiosa dualidad del Marqués («En cuyas manos la luz soberana / quiso que luzgan las armas y toga»)? Pues Lope parece haber conocido estas bellas coplas, ya que un eco de otra *Pregunta* (núm. 28, 3*fh*) se halla quizá en la *Barquilla* más famosa, «Si con eternas plantas / las fijas luces doras». *Guzmán el Bravo*, última de las *Novelas a la señora Marcia Leonarda*, cita los *Proverbios*, 62*a-d*, del «poeta antiguo castellano», con la misma variante («Las cosas de admiración» en lugar de «Los casos de admiración») que Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, ed. A. G. de Amezúa, Madrid, 1943, p. 11. Jerónimo Zurita, en el *Dictamen acerca de la prohibición de obras literarias por el Santo Oficio*, señala el valor del *Prohemio e carta al Condestable de Portugal* para el conocimiento de la poesía en lengua vulgar contemporánea y anterior a Santillana (ed. de M. Serrano y Sans, *RABM*, 3.ª época, III [1903], 220). La reelaboración del *Infierno de los enamorados* en los *Angeles de Compostela*, 1940, de Gerardo Diego recuerda por asociación los exquisitos versos de B. Fernández Moreno (*Décimas*, Buenos Aires, 1928) sobre la divisa del Marqués «Dios e vos», que glosa conforme al soneto «Si buscan los enfermos santuarios...», Foulché-Delbosc, núm. 200) más bien que conforme al *Diálogo e razonamiento en la muerte del Marqués de Santillana* por su capellán Pero Díaz de Toledo (ed. A. Paz y Mélia, *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI*, Madrid, 1892, p. 280). Muy curioso es el vaivén entre las fortunas de Mena y Santillana. Desde fines

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

del siglo xv hasta comienzos del xix predomina la de aquél: compárese el apego de *La Celestina* al *Laberinto* y a las *Coplas contra los pecados mortales* con las escasas reminiscencias del Marqués (6); pero desde la segunda mitad del siglo pasado éste es quien se halla en ascendiente, pues la afición del romanticismo a lo espontáneo y su aversión a la poesía sabia exaltaron varias de sus composiciones —las *Serranillas* principalmente— falseando su sentido artístico y descartando las otras. Análogo juicio revela D. Alonso, *Poesía de la Edad Media*, Buenos Aires, 1942, pp. 203 y s., al incluir como representativo de Santillana el apasionado e inerudito *Planto de Pantasilea* (de Juan Rodríguez del Padrón). También cabría preguntar si no favoreció su fama reciente el hecho de que el gran señor de biografía bien documentada, con importante actuación política y militar, cortesano y mecenas, emparentado con poetas como Jorge Manrique y Garcilaso de la Vega, en suma, brillante aficionado, no es más grato en nuestros días, sobre todo, dentro del mundo hispánico, que un poeta «profesional» como Juan de Mena —valoración exactamente opuesta a la de Juan de Lucena en el siglo xv (p. 278).

(6) De las anotadas por Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, 1924, pp. 168 y s., parecen indudables las siguientes: *Proverbios*, 11*e-h*: «Faz que seas enclinado / a consejo; / e non excludas al viejo / de tu lado», y *Celestina* (ed. J. Cejador, Madrid, 1913), vii, 257: «nunca el viejo ni la vieja echava de mi lado ni su consejo»; *Comedieta de Ponza*, 101*g*: «de quien ya la tela cortaron las faldas», y *Celestina*, xx, 213: «Cortaron las hadas sus hilos». *Bías contra Fortuna*, 1*cd*: «¿o me piensas espantar / bien como a niño de cuna?» ha servido a la *Comedia*, vi, 213, y sobre todo a la *Tragicomedia*, para expresar un concepto de Plauto, *Pseudolus*, vs. 1.080 y ss.: «e otros muchos inominiosos nombres, con cuyos títulos asombran a los niños [agregado de 1502: de cuna]»; la mutación de un paisaje ameno en un paisaje sombrío del *Sueño*, 10-13, inspira, aunque no literalmente, la maldición de la moza de *Celestina*, xv, 149.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

De los exámenes, juicios parciales y páginas de recapitulación no emerge un Santillana espectacularmente desconocido, pero la imagen familiar se ajusta, coordina y completa en un enfoque nuevo y exacto, aunque por momentos el crítico incline la balanza hacia el lado de la benevolencia (7). Pero no le regatee-

(7) Así, el halagüeño esbozo de Santillana en enlace y superación de la literatura de sus tiempos (p. 43); el constante paliar su conducta política, en verdad tan mezquina y oportunista como la de cualquier otro señor feudal de la época: los consejos al futuro Enrique IV para que fuese el rey blando que convenía a los nobles levantiscos (p. 212) son tan generosos como los consejos de Sempronio a Calisto en favor de la liberalidad de que se propone sacar raja; la concepción dantesca de la Fortuna como instrumento de la Providencia, preferida en la *Comedieta de Ponza* a la concepción estoica de la Fortuna expuesta en el *Bías* (pp. 148 y s., 217 y s.), brindaba al poeta la oportunidad de adular eficazmente a los príncipes aragoneses a quienes está dedicado aquel poema (pp. 149 y s.). No sólo las *Coplas* contra don Alvaro de Luna, sino también el *Doctrinal de privados*, muestran a Santillana rebosante de odio contra su gran adversario. A la zaga de Menéndez Pelayo (p. 231), el profesor Lapesa halla en el *Doctrinal* una sincera intención aleccionadora que da talla trágica a don Alvaro al convertirle en ejemplo de Fortuna y que abre la puerta para su salvación. Me temo que el sentir la grandeza trágica del pecador pertenezca a la conciencia de tiempos mucho más modernos. El Marqués escribía propaganda justificatoria —como reconoce el mismo Lapesa al contrastar estos versos con los de Manrique (p. 229)—, y por eso desechó la exultación personal de las *Coplas*, y con maligna habilidad mostró a su enemigo reconociendo por su propia boca, con la sinceridad de la muerte inminente, la lista completa de todos los pecados mortales. En cuanto a la decantada «puerta de salvación», bueno es recordar que en el poema don Alvaro declara que Dios puede desviar el hecho en gracia al mérito, pero se apresura a colocarse entre quienes por no tener ese mérito pasarán «por lo destinado» (p. 232). Excelente es el paralelo de la *Crónica de Juan II* aducido para comprender la *Lamentación* y el sentido político de su alarde de pacifismo (p. 244), pero, en estricta justicia, ¿puede afirmarse que el autor de semejante maniobra «supera noblemente parcialidades» (p. 245)? También es muy caritativo el juicio sobre el aspecto erudito de la poesía de Santillana, pues subraya su grandeza —su aspiración cultural renovadora— antes que su miseria (p. 317) —los tropiezos debidos a ignorancia (p. 120; cfr. *RPh*, XIII, 2-4; agréguese *Comedieta de Ponza*, 55*a-d*: confusión sin propósito visible, entre Yocasta, de la que no se cuenta sueño alguno, y Atalanta en la *Tebaida*, IX, 170 y ss.; 89*d*: entre los Tolomeos, reyes de Egipto, y el astrónomo

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mos su piadosa actitud; señalemos, en cambio, su erudición segura, que no necesita ostentar sus fuentes ni esconderlas, que reconoce con la misma imparcialidad aciertos de contrincantes (pp. 109, 118, 141) y yerros de maestros (79, 213), rectifica asertos de la propia obra (134 y 291) y deja en claro más de un punto embrollado por la polémica, en páginas que son modelo de refutación seria y cortés. Agréguese la gracia y sobriedad de la exposición y se tendrá idea del mérito de este libro, cuya originalidad radica, precisamente, en su norma de rigor y buen gusto, rara vez lograda y aun rara vez deseada en nuestros días.

Para evitar la dispersión de material bibliográfico, reúno en apéndices las siguientes observaciones.

Los volúmenes publicados de la *General estoria* de Alfonso el Sabio imponen la consideración de este importantísimo repertorio de mitología e historia antigua, consultado todavía en la segunda mitad del siglo XVI, para justipreciar la formación erudita del Marqués, poseedor no sólo de un lujoso códice de la compilación alfonsina

---

Claudio Tolomeo; Glosas a los *Proverbios*, *Obras*, ed. J. Amador de los Ríos, Madrid, 1852, pp. 77 y s.: entre *Vagnes* 'Evadne', mujer de Capaneo, y Deípile, mujer de Tideo; *Defunción de don Enrique de Villena*, 12*g*: entre Arquémoro, personaje de la *Tebaida*, y Artemidoro, nombre de varios personajes históricos), a vanidad (pp. 88 y s.: erudición desplegada en prejuicio de la línea poética; 161: sin justificación didáctica), a falta de compenetración verdadera (*Sueño*, 6: hora expresada en prosaica perífrasis histórica, no mitológica; *ibid.*, 17 y ss.: debate trovadoresco entre seso y corazón, donde aquél recomienda a éste leer a Valerio Máximo; *Comedieta de Ponza*, *27ab*: equiparación de Alfonso V con Virgilio y agregado, como mérito parejo, de que el Rey distingue las sílabas latinas largas y breves). Asimismo ha preferido el crítico no insistir en lo que la poesía de Santillana tiene de moda literaria, aunque lo ha advertido con su usual sagacidad: de moda de fiestas cortesanas con decoración a la antigua (pp. 152 y s.), moda de invocación solemne a las musas o de renuncia solemne, ambas igualmente tópicas (pp. 172 y s.), como lo prueba el hecho de que un mismo poema las reúna (*Comedieta de Ponza*, *2e-h*, *22a-d*, 101 *cd*), moda del *dolce stil nuovo*, «tanto más desaforada cuanto más superficial» (p. 184), moda del erotismo retórico a la manera de Petrarca (p. 189). Declaraciones

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sino también de la traducción comentada de las *Crónicas* de Eusebio y San Jerónimo, en la que el Tostado había trasegado gran parte de aquélla. Vista la dificultad de Santillana para consultar directamente obras latinas, pienso si para el conocimiento del mundo homérico no contó más la *Parte II* de la *General estoria* que los escritos de Dares, Dictis y Guido delle Colonne («La cultura literaria...», página 121). Para reflejos de Virgilio, Ovidio y Estacio a través de la *General estoria*, véase *RPh*, XII, 113-116; el cotejo con la hasta ahora inédita Parte IV, que contiene la traducción de la *Farsalia*, probablemente permita rectificar también la relación con Lucano (cf. pág. 119 y siguientes, donde la huella directa de la *Farsalia*, I, 572 y siguientes y 655 y sigs., en el *Sueño* es, cuando menos, dudosa).

Varias filiaciones señaladas en el libro se prestan a comentario. Tal la de «Benditos aquellos...» (pág. 146 y siguientes): a la esfera eclesiástica pertenece no sólo la estructura, que evoca las bienaventuranzas del Sermón de la Montaña, sino el empleo mismo de «benditos», que refleja la acepción eclesiástica, no la clásica, de *beatus*; nótese también el plural, conforme al Sermón, frente al singular horaciano. El concepto de las tres coplas, ni epicúreo ni evangélico, podría emanar de las tragedias de Séneca (página 147), pero en verdad se remonta a Horacio tan indiscutiblemente como el comienzo y los pasajes relativos a la caza: pues el Epodo en cuestión, y otras poesías de Horacio, tampoco epicúreas en el sentido corriente, brindan el concepto de la placentera y segura pobreza; en especial la oda «Rectius uiues...» (II, x, vs. 19-22), fuente de los citados coros de Séneca (a los que puede agregarse *Agamenón*, vs. 93 y sgs., y cita del *Prometeo* de Mecenas inserta en las *Epístolas* de Séneca, II, xix, 9) y también de las poesías de Boecio, *Consolación de la filosofía*, I, iv, vs. 9 y sig.; II, iv, que probablemente el Marqués leería en

---

como la citada «e no se que mas te diga», como «e la bibliotheca mia / alli se desplegara» (*Bías contra Fortuna*, 110*ab*; cfr. *Comedieta de Ponza*, 106*a-d*) descubren inequívocamente a un poeta para quien hacer versos es un pulido ejercicio antes que una vocación imperiosa.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

la versión de Pero López de Ayala. Si, como parece, don Iñigo conoció directamente el Epodo, no puede descartarse la posibilidad de que conociese de igual manera (8) otra de las más célebres odas horacianas, vecina en lección moral.

Creo que las «fablas sotiles e netas / texidas en primos versos», mencionadas en *Bías contra Fortuna* como fuente del relato sobre el origen del mundo (cs. 100-109), aluden a las *Metamorfosis*, I, 5 y sigs., que Santillana vertió incluyendo en su reelaboración algunas expresiones escolásticas triviales, como «materia primera» y «natura naturante», lo que explica que presente a Dios como ordenador y no como creador de los elementos (pág. 220) (9).

No es segura la reminiscencia de Gonzalo Martínez de Medina, *Cancionero de Baena*, núm. 338, al comienzo de la *Comedieta de Ponza* (pág. 143), pues el contacto se limita a la exhortación a considerar las obras de Fortuna y al empleo de *ved, mirad*, una y otro frecuentes en el estilo

---

(8) Es decir, en florilegios más bien que en su texto completo, según la atinada sospecha de Lapesa (pág. 146). Confirma tal sospecha la *Carta al Condestable de Portugal*, que cita una sentencia de las *Epístolas*, II, ii, vs. 69 y sig., no en su forma auténtica sino reducida a un hexámetro cabal, como si la tomara de una colección de proverbios, siendo una copia del siglo XVI la que restituye los versos originales de Horacio (ed. Amador de los Ríos, págs. 17 y s.). Las palabras de las Musas en la *Defunción de don Enrique de Villena*, c. 19*ef*: «Perdimos a Oraçio que nos invocava / en todos exordios de su poesía», también parecerían apuntar a un florilegio que incluyese las *Odas*, I, xii; III, i y iv; IV, iii, y las *Epístolas*, I, i y xix, que en efecto mencionan al comienzo a las Musas, y pudieron motivar la generalización de Santillana.

(9) Cfr. *Bías contra Fortuna*, 101*f*: «caos», y *Metamorfosis*, I, v. 7: «chaos»; 101*g*: «fue dividido por Dios», y I, 21: «Deus ... diremit», 102*ef*: «un bulto e ayuntamiento / era todo», y I, 6: «unus erat toto naturae uultus»; 102*gh*: «e congregacion sin modo, / sin ordenança», y I, 8 y s.: «congestaque codem / non bene iunctarum ... rerum»; 103*a*: «e juntos e discordantes», y I, 9: «non bene iunctarum discordia semina rerum»; 103*fg*: «nin un solo / rayo demostrava Apolo», y v. 10: «nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan»; 103*h*: «nin su claridad la luna», y I, 11: «nec ... Phoebe»; 104*ac*: «mas natura... / desvolvio tan gran debate», y I, 21 y 24: «hanc ... litem natura diremit; / ... euoluit» (la copla 106, sobre la creación de los animales, debe seguir a la 108, sobre los vientos, y preceder a la 109, sobre la creación del hombre); 107*e* y ss.: «Euro

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

solemne de arte mayor. Además, Martínez de Medina sanciona como «juyzios atan excelentes» los vuelcos de Fortuna, lo que es muy ajeno a la *Comedieta*, lisonjera para con la Casa de Aragón.

Las cs. 127*e* y sigs. del mismo poema reflejan unas líneas de la *Epístola* LIII de San Jerónimo que enumeran las peregrinaciones de Apolonio de Tiana, según la vida novelada de Filóstrato. Quizá la reminiscencia se deba a Juan de Mena, quien había comenzado el Prólogo de su *Coronación* adaptando en elogio del Marqués otras líneas del mismo pasaje de San Jerónimo (achacado por error al Prefacio del Génesis). En sí la reminiscencia constituye una prueba más de que para ambos poetas el dato antiguo es mera materia prima de la elaboración literaria, cuya exactitud objetiva no hace al caso: por eso Santillana entresaca a su albedrío unos pocos nombres del itinerario cuidadosamente apuntado por San Jerónimo. Y constituye asimismo un precioso documento de la mentalidad medieval del Marqués, mucho más interesado en la biografía como paradigma moral que como historia particular; por eso la autobiografía puesta en boca de Bías amplifica muy a sabiendas las noticias de Valerio Máximo y de Diógenes Laercio sobre dicho filósofo (consignadas en el Prohemio en prosa) con las espigadas en la *Epístola* de San Jerónimo, sencillamente porque unas y otras integran la figura del varón ejemplar que no ahorra fatiga en la búsqueda del saber (10).

---

consiguio la via / nabathea, / e la de Svçia Borea; / Austro la de Mediodia. // Zefiro la de Oceano», y I, 61 y ss.: «Eurus ad ... Nabataeaque regna recessit / ... occiduo quae litora sole tepescunt proxima sunt Zephyro; Scythiam... / ... invasit Boreas; contraria tellus / ... ab Austro»; 106*a* y ss.: «E fizo los animales / terrestres posseedores, / e los pezes, moradores / en las aguas... / e que el avre rescibiessen / las volantes /aves», y I, 74 y s.: «cesserunt nitidis habitandae piscibus undae, / terra feras cepit uolucres ... aer»; 109*a* y ss.: «Capaz e sancto animal / sobre todos convenia, / que toviesse mayoria / e poder universal. / ... a los celestes egual», y I, 76 y s., 83: «Sanctius his animal mentisque capacius altae / ... et quod dominari in cetera posset / ... finxit in effigiem moderantum cuncta deorum».

(10) *Bías contra Fortuna*, 127*e* y ss.: «e llegue fasta Caucaso, ... // A donde amuestra Hiarca / el su natural thesoro / en

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La huella de Santillana en varios poetas de la segunda mitad del siglo xv, muy bien documentada en conjunto, aduce en unos pocos casos usos que no parecen privativos del Marqués (pág. 303 y sigs.). La alusión a «la lança del rey Peleo» que Gómez Manrique (Foulché-Delbosc, número 106, 9*j*) habría tomado de Santillana (Foulché-Delbosc, número 230, 5*a-d*), se lee ya en Francisco Imperial, *Decir al nacimiento de don Juan II* (*Cancionero de Baena*, número 226, 23*cd*), con la particularidad de que Imperial y Santillana coinciden en nombrar a Aquiles mientras Gómez Manrique nombra a Peleo; el mito, conservado en las *Fábulas* de Higino y en tres pasajes de Ovidio era, por lo demás, sabidísimo en la Edad Media (cf. M. de Riquer, «La lanza de Pellés», *RPh*, IX [1955], 187-196). La rima *Teseo* : *Periteo* puede explicarse por espontánea asociación de los dos personajes, debida al mito, y la forma *Periteo* en lugar de *Piritoo*, por sustitución de *-too* por el más frecuente *-teo*, ya operada en mss. medievales, y ejemplificada también en la *General estoria*, II, 439*b*, donde los códices vacilan entre *Pirithoo*, *Perithoo*, *Piriteo* y *Periteo*. *Virginea* por *Virginia* es normal en la prosodia de la época (cf. *Juan de Mena...*, pág. 280); *aseo* con connotación galante ya es frecuente en las composiciones de Villasandino (Foulché-Delbosc, núms. 603, 6*d*; 606, 6*a*; 628, 3*d*; 629, 4*c*; 644, 1*b*; 773, 3*a*) y en las de otros poetas del *Cancionero de Baena* (Imperial, núm. 234, 11*a*; Ferruz, núm. 301, 4*f*, etcétera). Sobre todo, por más que los *Proverbios* debieron de ser eficaz eslabón en la práctica tradicional de parangonar a un personaje con figuras de la Antigüedad, no puede dudarse por cuanto se sabe de poesía del siglo xv, que dicha práctica se presentaría al espíritu de Jorge Man-

---

cadira o trono de oro... / e partime desde alli / a la fuente tantalea. // E vi las alexandrinas / colunas...». San Jerónimo, *Epístola*, LIII, i: «... Apollonius ... intrauit Persas, pertransiuit Caucasum, Albanos, Scythas, Massagetas, opulentissima Indiae regna penetrauit, et ad extremum latissimo Physon amne transmisso, peruenit ad Brachmanas, ut Hiarcam in throno sedentem aureo et de Tantali fonte potantem ... audiret docentem: inde per Elamitas, Babylonios, Chaldaeos, Medos, Assyrios, Parthos, Syros, Phoenices, Arabes, Palaestinos, reuersus Alexandriam...». Cfr. Filóstrato, *Vida de Apolonio de Tiana*, I, xviii y ss.; V, xxiv y ss.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

rique como el modo obligado de exaltar a su padre: baste recordar el Decir de Imperial al nacimiento de Juan II (*Cancionero de Baena*, núm. 226, 15*e*, 17*c*, 18*b*, 20*f*, 21*ab*, 22*ab*, etc.), el *Laberinto de Fortuna*, 191, 194, 197, 222*g*, 223*cd*, y el *Aguilando* de Gómez Manrique, fuente directa de las *Coplas*, y que no parece derivar de Santillana.

Muy oportunamente el profesor Lapesa recuerda a Berceo al señalar la renovación léxica del Marqués (página 162); pueden agregarse coincidencias en otros aspectos lingüísticos, evidentemente etapas obvias del enriquecimiento del castellano respaldado en la lengua docta; así, la restauración de la forma latina en voces patrimoniales (pág. 165): *Milagros*, 32*a*, 33*a*, 37*a*: *clamada*; 34*b*: *pluvia* (11). También para Berceo el latinismo es a veces instrumento expresivo (pág. 163), y de ahí su preferencia por el esdrújulo, escaso en español antiguo, en el lugar más sensible del verso, al final del primer hemistiquio: *Milagros*, 5*b* y 45*a*: *árbores*; 20*b*: *mácula*; 29*b*: *mártires*; 39*c*: *bálssamo*; 46*a*: *miráculo*; 58*c*, 64*a*, 68*a*: *cátedra*; 85*d*: *báratro*; 100*c*: *millésimos*, etc. La ausencia del hipérbaton preferido por Mena («a la *moderna* boluiendome *rueda*») se debe a que este orden de palabras imita una estructura muy frecuente en el hexámetro y pentámetro latinos («ad mea *perpetuum* deducite tempora *carmen*»; «dicitur atque *unum* surripuisse *pedem*»); de ahí que también lo refleje Berceo (*Milagros*, 167*a*: «Rogo a las *vertutes* Sant Peidro *celestiales*»). Santillana, que no conoce directamente la poesía latina, en sus pocos casos de hipérbaton muestra no haber percibido esa función estructural dentro del verso (pág. 166 y sig.; cf. *Juan de Mena...*, pág. 206 y sigs.).

Por último, ¿habrá que ver en la reacción de Juan de Lucena ante el Marqués cierta prevención de cristiano nuevo ante cristiano viejo (pág. 278)? Creo que no, ya que a fuer de gran señor, Santillana parece haber sido benévolo con judíos y conversos, según prueba su juicio sobre Sem Tob y su cordial relación con Alfonso de Cartagena, con

(11) Para Berceo dicha restauración convergía con una característica de su dialecto riojano.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

su ahijado «el Macabeo» (pág. 311), con Pedro de Toledo, traductor de Maimónides (M. Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris, 1905, pág. 443 y sig.), con Antón de Montoro (*Cancionero*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1900, pág. 59) y con el probable cristiano nuevo Juan de Mena. Más verosímil es que se tratase de una reacción puramente personal, ya que si son conversos Juan de Lucena y Fernando de la Torre, que señalan las menguas en la erudición de Santillana, también lo fue Hernando del Pulgar, que le exalta en una de sus más bellas semblanzas.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INDICE ALFABETICO

Indice de nombres (históricos, bíblicos, mitológicos, ficticios), seudónimos y conceptos; de *títulos de libros* (sobre todo los de autoría dudosa) y de *voces o frases explicadas*; de categorías, temas narrativos o líricos y tipos humanos, y de zonas o focos de cultura.

A

Abraham (el patriarca): 376.
abstracciones: 63.
Adán y Eva: 124, 125.
Adan le Bossu (= de la Hale): 242, 285.
Adenet le Roi: 224.
Adonis: 248.
adulterio: 36.
AEtna (poema anónimo): 208, 210.
águila: 60.
Aguilar, Pedro de: 296.
Aiol (poema caballeresco francés): 32.
Alán de Lila: 186, 215, 225, 226, 280, 281.
Alatorre, Antonio: 7, 68, 90.
alba, el (confundida con la luz de la luna): 49-51.
alba (género literario): 52.
Alberto Magno: 165.
Alcibíades: 191.
Aldana, Francisco de: 13, 274.
Aldrete, Bernardo: 153.
alegoría (amorosa, etc.): 28, 34, 43, 51, 101, 103, 105, 130, 193, 211, 212, 220.
alegórico-narrativa, tradición: 10.
Alejandro Magno: 228, 318, 352.
Alemán, Mateo: 86.
Alexandre, Libro (o *Poema*) de: 62, 76, 154.
Alexandreis, 68.
alfonsina, literatura (*General Estoria*, *Primera Crónica General*): 35, 36, 46, 49, 69, 137, 139, 151.
Alfonso V: 385.
Alfonso X, el Sabio: *Cantigas*: 291.
Alighieri, Dante: 34, 53, 62, 65, 68, 70-74, 76, 125, 183, 195, 205, 206, 241, 255-257, 260, 261, 264, 265, 272, 277, 283, 285, 318.
Aliso (enamorado de Cardiana): 43, 72-74, 80, 101, 105, 114, 352.
Almeida, Henrique de: 93, 118.
Alonso, Amado: 1, 2, 7-9, 21, 316.
Alonso, Dámaso: 283, 383.
Alonso Cortés, Narciso: 240.
alusiones mitológicas: 58, 61.
Alvar, Manuel: 351.
Alvarez de Ayllón, Per: 142, 308.
Alvarez de Villasandino, Alfonso: 15, 89, 147, 301, 335, 336, 342.
Alvarez Gato, Juan: 147, 168, 307.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Asensio, Eugenio: 87, 336.
Asensio, J. M.: 140, 141.
Asín Palacios, Miguel: 284.
Askins, Arthur L.: 179.
Astorga, marqués de (poeta del siglo XV): 22, 94.
astrología: 71.
Atalanta: 384.
ateísmo: 204.
Athis et Propihilias: 231.
atomismo: 207.
Aubrun, Ch.-V.: 33, 44, 45, 48, 88.
Aucassin et Nicolette: 254.
Auda-Gioanet, I.: 348.
Auerbach, Erich: 247, 248.
Aulo Gelio: 173.
Auristella: 228.
Ausonio: 210, 282.
auto sacramental: 203.
autonomía de arte y pensamiento: 187.
Autor de la Naturaleza: 239.
autoridades antiguas: 60, 67, 68, 70.
ave que da comer sus entrañas: 96.
Avila, comendador: 308.
Avila, Diego Guillén de: 62, 218.
Avala, Das. Aldonza y Elvira: 319.
ayna: 121.
avo (como personaje de novelas): 107.
Azaceta, J. A.: 334.

B

Baco: 58.
Bach y Rita, P.: 124.
Badajoz (poeta del siglo XV): 22.
Badia Margarit, A. M.: 309.
Baena, Juan Alfonso de: 342.
Baist, Gottfried: 32, 73.
bajada a los infiernos: 56, 58.
Baladro del sabio Merlín: 108-13.
Balenchana, J. A. de: 308, 326.
Balzo, C. del: 62.
Barahona, Diego: 177.
Barco Centenera, Martín del: 161.
Barlaam e Josaphat: 35.
Bartoli, Adolfo: 194.
Bartolini, Alessandra: 138, 379.
«Bartulo» = Bartolo de Sassoferro (jurisconsulto): 65-67, 70-72, 76.
Baselga y Ramírez, M.: 83, 97.
Basile, Giovan Battista: 226, 227.
Basilea, Concilio de: 24, 25, 93, 130.
Bayaceto: 340, 341, 343, 347, 349, 350, 352.
Beatriz (como dechado de belleza): 269, 270, 279, 299.
begardos catalanes: 197, 198.
Bel Inconnu: 231, 236.
Bembo, Pietro: 183, 244, 247, 249, 267, 268, 272, 283.
Benichou, Paul: 5, 19, 356, 358, 361, 372, 378.
Benoit de Sainte-Maure: 48, 49, 122.
Berceo, Gonzalo de: 84, 146, 161, 183, 361, 390.
Bernart de Ventadorn: 183, 216, 236, 242, 259.
Berndt, Erna R.: 309.
berne: 98.
Bertoni, Giulio: 231.
Bertrán de Born: 321.
bestiarios y herbolarios: 194.
biografía como razón del éxito, la: 77.
blasones e insignias: 60, 72, 139.
Blecua, José Manuel (padre): 1.
Blixen, Karen — *Véase* Isak Dinesen.
Blois, Guillermo de: 230.
Blok, Aleksandr: 186.
Blondel de Nesle: 231.
Boccaccio, Giovanni: 35, 49, 59, 60, 69, 75, 76, 100, 105, 126, 129.
Boecio: 65-67, 69, 74, 164, 169, 172, 190, 199, 386.
Bonifaci Calvo: 254.
Bonilla y San Martín, Adolfo: 108, 293.
Bóreas: 63.
Boscán, Juan: 13, 22, 40, 183, 247, 269.
bosque (boscaje): 100, 118, 235.
Bourgueil, Baudri de: 190, 191, 241, 254.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Alvarez Quintero, S. y J.: 289.
Alvaro de Córdoba: 225.
Amadís de Gaula: 35, 39, 109, 113, 218, 232, 286.
Amadís de Grecia: 115.
Amador de los Ríos, José: 9, 23, 26, 34, 35, 82, 103, 324.
amador perfecto: 105.
amanecer mitológico, el: 51, 52, 76.
Amanieu de Sescas: 216.
ambiente ciudadano (burgués): 36, 103.
ambiente cortesano: 46, 103.
ambiente nobiliario: 36.
ambiente «realista» (concreto): 104.
Amor (figura mitológica o alegórica): 220, 257, 260, 263, 275.
amor irreparablemente tardío: 43.
amor lícito, ilícito y loco: 134, 135, 142.
amor no correspondido: 43, 92.
amores infantiles: 46.
ampliación (practicada por el traductor): 55.
anacronismos medievales: 65.
Anaxárete: 72.
Andrés Capellán: 67, 69.
Andriotís, N. P.
Anécdotas aprovechadas como enlace: 34.
anécdotas literarias: 22.
anecdótica, explicación: 80.
Angeles, fray Juan de los: 152.
Angelina Griega (o de Grecia): 340, 343-345, 349, 350, 352.
animales nobles: 71.
Anthologia Graeca: 284.
Anthologia Veterum Epigrammatum: 284.
antibiografismo: 7.
Anticlaudianus: 234.
Antigüedad clásica: 1, 20.
Antigüedad fantaseada: 48.
Antiguo Testamento: 13, 20, 66, 151, 189, 191, 192.
Antiope, -ia (capital de Caledonia): 44.
Antonio, Baltasar de: 22.
Antonio, Nicolás: 39.
Apocalipsis: 66.
apologías (feminista, etc): 22, 60, 125.
apologistas judíos: 59.
Apolonio (escritor): 209.
Apolonio de Tiana, las peregrinaciones de: 388, 389.
Apolonio de Tiro: 278.
Apóstoles: 304.
Appel, Carl: 260.
Apuleyo: 65, 66.
árabe, literatura: 34.
árboles sagrados: 60.
Arbusow, L.: 129.
Arcipreste de Talavera, el (= Alfonso Martínez de Toledo): 63, 101, 197, 198, 215, 321.
Arco, R. del: 89.
Ardanlier: 11, 27, 28, 30, 36, 39, 92, 100, 106, 107, 119, 126.
Aretino, Pietro: 285.
Aretusa: 43, 72, 353.
Argensola, los hermanos: 13, 156, 218, 275, 276.
Argote de Molina, Gonzalo: 22, 86, 344-346, 348-350.
Argüello, Gutierre de: 31.
Arias Dávila, Diego: 26.
Ariosto, Ludovico: 225, 226, 228, 230.
Aristófanes: 225.
Aristóteles (= El Filósofo): 54, 65, 66, 192, 207, 239, 252, 359.
armas nobiliarias: 72, 139, 140.
Arnaut Daniel: 221, 224.
Arnaut de Maruelh: 217, 220.
arpadas lenguas: 16.
Arquémoro: 385.
A(r)quiles: 48, 51.
arte menor, verso de: 101.
arte popular: 203, 204.
Artemidoro: 385.
Artemisa (hija de la maga Circe): 44, 45, 56.
Artífice Divino: 191, 223.
artificio de la narración: 46.
Arrás, paz de: 128.
ascetismo: 29, 200.
Asclepio (diálogo anónimo): 189, 215, 281.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Boyer, A.: 348.
Braçaida: 102.
Bracci, Cecchino: 269.
Braga, Teófilo: 79.
Brakelmann, J.: 224, 237.
Breçayda: 48, 51, 72, 76, 121.
brevedad de la vida: 178.
Briseida: 57, 73, 128.
Brito, Alvaro de: 303.
Brito, Duarte de: 118, 119.
Buchanan, Milton A.: 74.
Buenos Aires: 18, 356.
Burgos, Diego de: 174.
burguesía, ambiente de: 35, 75.
«Burguillos, Tomé de»: 141, 228.
Burguillos: 88.
Burns, Robert: 187-189, 228.
Bury, J. B.: 351.

C

cabalístico, sabor: 363.
caballeresco-cortesano, elemento: 35, 99, 103.
«Caballero, Fernán»: 334.
Caballero Zifar, El: 196, 232.
caballeros andantes: 27, 106.
Cabrera, fray Alonso de: 175.
caída y redención del hombre: 69.
Calcas (sacerdote troyano): 49.
Calcidio: 215.
Calderón de la Barca, Pedro: 153, 161, 247, 248, 283, 288, 364.
calendario mitológico-astronómico: 100.
Calidón -nia: 44, 49.
Calila e Dimna: 34.
Calisto: 236, 243, 306.
cámara mortuoria adornada, la: 107-109, 112.
Cambonliou, F.-R.: 126.
Camila: 58, 63.
Camoc(n)s (= Camões), Luis de: 22, 183, 203, 234, 237, 243, 246-248, 251, 269, 270, 279, 289.
canción (como forma poética medieval): 31.
canción popular: 204.
Cancioneiro da Vaticana: 37.
Cancioneiro geral de Garcia de Resende: 94, 115-118, 303.
Cancionero castellano del siglo XV: 94, 147, etc.
Cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza: 83.
Cancionero de Cuenca: 94.
Cancionero de Fernán Martínez de Burgos: 29, 111.
Cancionero de Gallardo: 25, 87.
Cancionero de Herberay des Essarts: 25, 33, 44, 48, 93, 97, 120.
Cancionero de (Juan Alfonso de) Baena: 5, 16, 17, 64, 83, 333.
Núm. 28: 334.
Núm. 29: 334.
Núm. 30: 334, 335.
Núm. 31: 335.
Núm. 98: 337.
Núm. 226: 128, 312, 318, 389, 390.
Núm. 231: 252, 311.
Núm. 232: 53.
Núm. 233: 252.
Núm. 234: 389.
Núm. 240: 128.
Núm. 248: 312.
Núm. 249: 312.
Núm. 250: 330.
Núm. 301: 389.
Núm. 305: 337.
Núm. 306: 40.
Núm. 310: 40.
Núm. 314: 37.
Núm. 320: 336.
Núm. 331: 29, 111.
Núm. 333: 29.
Núms. 336-339: 29, 387.
Núm. 342: 318.
Núms. 345-347: 315.
Núm. 502: 337.
Núm. 517: 29.
Núms. 525-526: 29.
Núms. 529-532: 29.
Núm. 533: 29.
Fol. 78r.º: 341-342.
Cancionero de Juan Fernández de Constantina: 303.
Cancionero de la Biblioteca Nacional de París: 88.
Cancionero del marqués de Barbará: 83, 97.
Cancionero del Museo Británi-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

co: 22, 23, 25, 31, 33, 91, 94, etc.
Cancionero de Módena: 93.
Cancionero de Palacio: 40, 41, 61, 319, 347.
Cancionero de Roma: 31, 89, 90, 93.
Cancionero de romances de Amberes: 32, 33.
Cancionero de San Marcos de Venecia: 90.
Cancionero de San Martino delle Scale: 138.
Cancionero de Stúñiga: 89, 90, 93, etc.
Cancionero general de Hernando del Castillo: 22, 88, 93, 95, 116, 173.
Cancionero (musical) de Upsala: 96, 295.
Cançoner dels comtes d'Urgell: 154.
canto mágico: 33.
Cañizares, Diego de: 54.
caos original: 211.
Capaneo: 385.
cárcel de amor: 104, 105.
Cardiama: 353.
Cardiana (nombre de ninfa; enamorada de Aliso): 34, 43, 44, 56, 69, 72, 73, 80, 100-102, 105, 143, 346, 353.
Cardo de rávano: 347.
Cardona, Alonso de: 306.
Cardona, E.: 127.
Carducci, G.: 232, 245, 255, 257.
Carlomagno: 68.
Carlos V, el emperador: 327-330.
Carlos VII, rey de Francia: 81, 128.
Carmina Burana: 199, 219, 230, 243.
Carriazo, Juan de M.: 166.
Carrillo de Huetes, Pedro: 305.
Carrizo, J. A.: 96.
Cartagena, Alfonso de (prelado): 380, 390.
Cartagena, Pedro de (poeta del siglo XV): 147, 307.
cartas y epístolas: 35, 104.
Carvajales: 32, 147, 312.
casa enlutada, la: 105.
Casandra: 58.
Casas, fray Bartolomé de las: 152.
Casaubon, Isaac: 362.
Cascales: 153.
Casiodoro: 26, 66, 67.
Castalio, el monte: 75.
Castigos y doctrinas...: 166.
Castigos y documentos...: 166.
Castillejo, Cristóbal de: 13, 90, 141, 188, 226, 270, 271, 283, 285, 287, 309, 381.
Castillo, Diego del: 94, 95.
Castillo, Luis del: 88.
Castillo de Amor: 115.
Castro, Américo: 225.
Castro Guisasola, Florentino: 383.
Catalán, Diego: 141, 333.
catálogos de autoridades: 67-70.
Catedral de Siena: 252.
cativa — señora (en contraposición): 12, 149.
causas profundas, visión de: 192.
ca(u)tivo: 12, 146.
Cavalcanti, Guido: 195.
«Cayre don Zuben»: 349.
Cecchino Bracci: 269.
Cejador y Frauca, Julio: 308, 321, 323.
celos: 93.
Cendubete: 34.
Centauros: 58, 60.
ceremonial caballeresco: 106.
Ceres: 43.
Cervantes Saavedra, Miguel de: 62, 86, 146, 203, 227, 234, 244, 274, 287, 323.
Cervantes, el Cardenal: 23, 24, 36.
Cetina, Gutierre de: 13, 270, 287.
Cibeles: 207.
Cicerón: 65, 149, 151, 208, 280.
cielo material y cielo cristiano: 273.
cientificismo (del siglo XVIII): 203.
cierva: 95.
cinismo: 294.
Cino da Pistoia: 195, 255-257, 259, 261, 265.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Cirac Estopañán, S.: 350, 351.
Circe: 44, 58, 60.
circunstancias conservadas o alteradas: 358.
citas inexactas: 71.
ciudad, típica (del siglo xv): 18.
Clarke, Dorothy C.: 336.
Claudiano: 211-214, 278, 281.
Claudiano Mamerto: 252.
Claudio Tolomeo (astrónomo): 385.
Clemente de Alejandría: 151.
Clementinas, 198.
Clodoveo: 69.
Colonna, Vittoria: 183, 244, 249, 268.
Comedia de santos: 203.
Comedia del Siglo de Oro: 142.
Comedia Doleria: 141.
Comedia Eufrósina: 237.
Comedia Florinea: 202, 236, 266.
Comedia Seraphina: 325, 326, 329, 330, 332.
Comedia Thebayda: 16, 325, 326, 331-332, 384.
Comedia Ypólita: 325, 326, 330.
comentarios a la Biblia: 193.
Comnena, Ana: 351.
compenetración sentimental (lírica, épica): 366.
compiladores frente a autores: 68.
composición de un romance: 358.
Conaxença (guía del poeta): 125.
Conde Niño, el: 33.
Condestable de Portugal, el: 28.
confidencias cómicas: 360.
conflictos de pensamiento: 197.
contaminación de romances: 33.
contraste (como figura retórica): 93.
Contreras, Juan de (marqués de Lozoya): 342, 343.
controversia (como género literario): 47.
convenciones externas de la poesía tradicional: 31.
conveniencias sociales: 36.
conversos: 15, 27, 29, 294.
convivencia de lo sagrado y lo profano: 15.
copla de arte mayor: 99.
copla de pie quebrado: 94, 117.
Coplas de Mingo Revulgo: 380.
Córdoba: 54.
Córdoba, Francisca de (marquesa de Gibraleón): 274.
coronación (de poetas, etc): 26, 38, 73, 115.
correo: 54.
cortesano, juego: 264, 297, 304.
Cortina, Augusto: 12, 145, 146, 149, 164, 176.
cosmogonía judeo-cristiana: 213.
cosmología: 191, 194, 207.
Cossío, J. M. de: 142.
Costilla, Jorge (impresor): 327.
costumbres palaciegas: 28.
Cota, Rodrigo: 147, 381.
Crashaw, R.: 219.
Crawford, J. P. Wickersham: 142.
creación (criatura) y Creador (Sumo) (ant. Criador): 206, 215, 223, 237, 239, 253, 261, 266, 278.
Creta (sierva de Madreselva): 45, 46.
Criseida: 49.
Crisoloras: 347.
Cristianismo: 213, 252.
cristianos nuevos: 15, 29, 298, 300, 391.
Cristo, Jesú: 252, 300, 325.
criterios estéticos, falta de: 65.
crítica del mundo: 29.
crítica moderna: 181.
crítica textual: 15.
Croce, Benedetto: 226.
Croes > *Troijol* (nombre de protagonista): 127.
Crónica de don Alvaro de Luna: 301.
Crónica de D. Juan II: 74, 384.
Crónica de España (romanceamiento de Lucas de Tuy): 139.
Crónica de Miguel Lucas de Iranzo: 308.
Crónica troyana (castellana, gallega): 98, 122, 233.
cronología de obras anónimas: 17, 357.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Cruz, fray Juan de la: 169.
Cruz, sor Juana Inés de la: 196, 222, 226, 234, 238, 239, 246, 251.
cuaderna vía: 34.
Cuento de los tres consejos: 158.
cuentos populares: 110.
cuerpo — alma (en contraposición): 153.
Cuervo, Corbacho: 56.
Cuervo, Rufino José: 315.
cueva alegórica del Tiempo: 212.
cueva encantada: 39.
Cupido: 30, 61.
Curial y Güelfa: 28, 120.
Curtius, Ernst Robert: 53, 182, 213, 225, 226, 250, 280-283.
Chacón, Gonzalo: 301.
Chartier, Alain (o Alano): 114, 379.
Chase, T. G.: 130.
Chaucer, Geoffrey: 50, 183.
Chiaro Davanzati: 255, 260.
Chrétien de Troves: 113, 143, 183, 217, 219, 220, 222, 224, 225, 242, 277, 279.
Christine de Pisan (o Pizan): 379.
Chronica Adefonsi imperatoris: 34.

D

Dacia y Dania (= Dinamarca): 131.
Dafne: 56.
Dalmacia: 136.
dama: 186.
dama y caballero: 36.
'dama sintética': 183, 185.
Dame a la lycorne, La: 219.
Dánae: 39.
Danaides, las: 57.
Dança de galanes: 275.
Dandin, continuador (anónimo) de: 223.
debate trovadoresco: 101, 105, 385.
Decembri, Pier Candido: 55.
De' Conti, Giusto: 244, 283.
decoración mitológica: 59.
dechado de virtudes: 100.
defensa de las mujeres: 43, 101, 105, 124.
definiciones, razonamientos, refutaciones: 70.
delicias engañosas: 178.
Deméter: 207.
Demiurgo platónico: 191.
Demócrito: 207.
Deschamps, Eustache: 196.
desconcierto y frustración: 375.
descripción artística: 43.
descripción de las obras de Dios: 192.
«descristianización» (del romancero judeo-español): 372.
descubrimiento del Nuevo Mundo: 3.
desdeñados y desdeñosas: 43.
Deseo: 104.
desesperación amorosa: 31, 115.
desigualdad social: 36, 110.
destierro (como tema judaico): 374.
devoto, glosar a lo: 91.
Devanira (mujer de Hércules): 46, 51.
diálogo entrecortado: 46.
Diana: 61, 314.
Díaz (o Díez) de Games, Gutierre: 55, 63.
Díaz de la Costana, Pedro: 95.
Díaz de Toledo, Pero: 388.
Díaz Plaja, Guillermo: 286.
dición 'autoridad, señorío': 161.
Di Costanzo, Angeli: 202.
Dictis y Dares: 48, 49, 51, 386.
didacticismo: 58, 59, 65, 119, 120, 156.
Didimo: 137.
Dido: 56, 58, 112, 180.
Diego, Gerardo: 382.
Dinesen, Isak: 247, 248.
diosas madres: 207.
dioses olímpicos: 207.
Dirce: 353.
Discreción: 100, 105.
ditografía: 93.
divino, volver a lo: 47.
divino agente: 204.
Divino Entendimiento: 258.
Docta pietas: 253.
doctrinal frente a estético: 64.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dolce stil novo: 195, 255, 262, 263, 268, 276, 278, 279.
dolencia amorosa: 92.
Doncella del Lago, la: 108, 139.
doncella irreprochable: 370.
Donne, John: 181, 234, 283.
Douglass, P. E.: 326, 327, 329, 330.
Dozy, R.: 322.
Draconcio: 47.
Dryden, John: 181, 234, 251, 257.
Du Cange (Charles du Fresne, sieur): 343.
Duc de Mayence: 226.
Dueñas, Juan de: 30, 31, 309.
Dulcinea: 228.
Durán, Agustín: 84.

E

Eclesiastés, 177.
Eco: 61.
Efeso, -ia: 45.
egipcio, influjo: 213.
Ehret, J.: 130.
Elisandre = Alexandra: 129.
elogio de la amada: 253.
Empédocles: 207.
encantamiento y transformaciones: 107.
encarecimiento mitológico-astronómico: 80.
Encina, Juan del: 30, 32, 91.
endecasílabos: 315, 316.
Eneas: 57.
enlace de Dios y Natura: 220.
Ennio: 59, 65, 66.
Enone: 56, 67, 134, 135.
Enrique IV, don: 26.
Enrique de Settimello (= Samariense): 67, 68.
Enríquez del Castillo, Diego: 26.
«enxenplo» medieval: 34.
Epicarmo: 206.
epicúreos: 207.
epigramático, estilo: 33.
episodios caballerescos: 27.
epitafio: 129, 241, 244.
epopeya grecorromana: 52.
Eracle: 143, 220.
Erasmo de Rotterdam: 165, 169.
Ercilla, Alonso: 159, 160.
Erífile: 135.
Ernout, Alfred: 249.
errores de copista: 128.
erudición y literatura amena: 64.
escaso valor de la riqueza: 172.
escenario agreste: 34.
Escila (Scylla): 60.
Escipión: 63.
esclava — señora (en contraposición): 153, 159-161, 168.
Escolástica: 28, 35, 58, 63, 125, 214, 222, 239.
escriba divino: 226.
Escrivá, el Comendador: 9, 21, 22, 101, 309.
escrúpulos religiosos: 262.
eslabones perdidos: 87.
Eslava, Antonio de: 125, 188.
espera amorosa: 371.
Espinosa, Pedro: 226.
espirar 'inspirar': 273.
espiritual = terreno: 177.
esposa leal: 371.
esquivas beldades: 247.
Estacio: 66, 210-212.
estampa y molde como símiles: 227.
estatuaria italiana (del siglo XVI): 226.
Estela, el comendador: 88, 126.
estetismo: 156.
estilización a lo popular: 240.
estilización de motivos populares: 51.
estilo cortesano: 28.
estoicos: 58, 69, 191.
Estoria troyana: 48.
«Estrella Diana» (nombre de una beldad): 302, 311, 312, 314.
estrófica, forma: 94.
estructura estilística: 94.
estructuralismo: 4, 14, 181.
etimología fantasista: 45, 57.
Eudes (= Odón) de Cheriton: 284.
Europa (figura mitológica): 58, 60.
Eusebio de Cesarea: 150, 151.
Eva (personaje bíblico): 303
Evangelio según San Mateo: 41.
Evans, Arthur R. (Jr.): 248.
Evémero: 59.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

exageración retórica: 251.
excelencia de las mujeres: 100.
exégesis alegórico: 59, 152.
experiencia (íntima, religiosa): 239.
explicaciones no jerarquizadas: 54.

F

falsa reputación de un escritor: 21.
Fanocles: 60, 137.
Faral, Edmond: 221, 224, 230, 242, 282.
Farinelli, Arturo: 9, 28, 49, 50, 62, 71, 73, 74, 76, 97, 127.
Farsal-ia, -io: 45.
Faulhaber, Charles B.: 179.
Febrer, Andreu: 113.
Fedra (e Hipólito): 46, 51, 119, 134.
Feijoo, padre Benito Jerónimo: 6, 152, 153, 203, 239, 240.
Felipe el Bueno, duque de Borgoña: 79, 81, 128.
fenómenos naturales: 203.
Fergus: 226, 231.
Fernández de Heredia, Juan: 94.
Fernández de Lucena, Vasco: 79.
Fernández-Guerra, Aureliano: 24, 113.
Fernández Vinjoy, M. J.: 153.
Ferreira, António: 289.
Ferreira de Vasconcelos, Jorge: 87, 140.
ficción alegórico-psicológica: 104.
Figueroa, Francisco de: 13, 218, 235, 271, 283.
Figueroa «el divino»: 270.
figura etimológica: 93.
Filgueira Valverde, J.: 24.
Filis: 51, 57, 134.
Filón de Alejandría: 11, 145, 150-152, 156, 163, 191-193, 225, 252.
Filóstrato: 388.
fin del mundo, el: 245.
Fita, P. Fidel: 24, 110, 128.
Flamenca: 143, 217.
Flamini, F.: 140.
Flavio Josefo: 1, 2, 12, 66.
flechas de oro y de plomo: 56.
Floranes, Rafael: 29.
Flores y Blancaflor: 46.
Flores, Juan de: 53, 101, 105.
Floresta de rimas castellanas: 116.
Floreto: 139, 140, 142.
folklore: 205.
folklórico, análisis: 181, 216.
Folquet des Romans: 224.
formalismo ruso: 181.
Foronda y Aguilera, Manuel de: 327.
Fortuna: 99, 117, 197.
Fortunato, Venancio: 284.
Foulché-Delbosc, Raymond: 87, 177, 225, 312, 325, etc.
francés, modelo: 92, 105.
Francesca da Rimini: 74.
Francia medieval: 13, 105.
Franke, K.: 290.
Frappier, Jean: 285.
Fredegario Escolástico: 69.
Frescobaldi, Dino: 195.
Froissart, Jean: 113.
Fuensanta del Valle, el marqués de: 327, 329.
¿fuente común o contacto directo?: 124.
Fuentes, Alonso de: 141.
fuentes mitológicas: 43.
fuerza masculina: 238.
Fulgencio: 60.

G

Gace Brulé: 219, 242.
Gaçull, Mosén: 30.
Gaibrois de Ballesteros, Mercedes: 339, 346.
galante, sentido: 201.
galicismos del siglo xv: 10, 63, 64, 100.
gallego castellanizado: 64.
Galtero de Châtillon (= Gualtero de Castellón): 67.
Gambara, Verónica: 237.
Gándara, Felipe de: 22.
Ganimedes: 60.
García Burgalés, Pero: 36.
García Garraffa, A. y A.: 348.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

García Gómez, Emilio: 253, 260.
García de Castrogeriz, fray Juan: 67.
García de Diego, Vicente: 322.
García de Pedraza: 307.
García de Resende: 119, 120.
Garcilaso de la Vega: 22, 156, 227, 270.
Garcilaso de la Vega, el Inca: 152.
Gary, Romain: 285.
Gaucelm Faidit: 254.
Gautier de Coincy: 291.
Gelzer, H.: 185, 214, 219, 220, 224, 231, 236, 282, 283.
genealogías: 28.
generoso 'linajudo': 39.
Genio (personificado): 225.
Gervasio de Melkley: 230.
Gesta Romanorum: 47.
Ghisalberti, F.: 133.
Gianmatteo di Meglio: 257.
Gil de Roma, fray: 67.
Gillet, Joseph E.: 53.
Gilson, Étienne: 193.
Giovanni (= Juan de) Colonna: 67, 68, 139.
Giovanni da Prato: 257.
glosas: 142, 162.
Godofredo de Vinsauf: 224, 230, 235, 242.
goliardos: 243.
Gómez, Da. María: 344.
Gondomar, conde de (Diego Sarmiento de Acuña): 22.
Góngora y Argote, Luis de: 74, 142.
González Dávila, Gil: 345.
González de Clavijo, Ruy: 340.
González de Contreras: Diego: 346.
González de Eslava, Fernán: 8, 90.
González-Llubera, Ignacio: 190.
Gonzalo de Castro, Alfonso: 41.
Goodenough, E. R.: 191.
Gorce, M. M.: 283.
Gorgias: 207.
Gorgona: 58, 60.
Gracián, Baltasar: 21, 22, 153.
Granada (ciudad de): 334.
Granada, fray Luis de: 6, 151, 152, 157, 158, 169, 175, 193, 275.
Granada, reino moro de: 27.
Granja, Conde de la: 249.
grecismos del siglo xv: 63.
Green, Otis H.: 284, 309, 336.
griego, conocimiento del: 128.
Grimm, Jakob y Wilhelm: 348.
Grismonda y Griscal: 119.
Guarini, Giovanni Battista: 280.
guerras (de Alemania, Bohemia, Hungría, Polonia): 27.
Guevara, fray Antonio de: 2, 3, 48.
Guevara (poeta del siglo xv): 22, 90, 147, 307.
Gui de Nanteuil: 226.
Guido de Columnis (= delle Colonne): 49, 98, 122, 278, 386.
Guido Guinizelli: 195, 258, 260, 261, 265, 266, 276.
Guilhelm de Cabestanh: 217, 254, 266.
Guilhelm de Peitieu: 254.
Guillén de Cervera: 154, 166.
Guillermo de Blois: 230.
Guittone d'Arezzo: 187, 221, 232, 245.
Gütze, A. A. V.: 348.
Guzmán, Juan Alfonso de: 319, 320.

H

hado: 197.
Hall, Robert A. (Jr.): 255.
Harvard University: 185, 186.
hazañas caballerescas: 27.
Heaton, H. C.: 125-127, 129, 131, 132.
Heine, Heinrich: 293, 294.
Helena (de Troya): 180.
helenismo: 12.
Heliodoro: 223.
Henríquez Ureña, Pedro: 8, 15.
Heracles/Hércules: 44-46, 56, 57, 118, 223, 334.
Heráclito: 207.
heráldica: 28, 45, 71.
Herbert, George: 222.
herejías: 69, 197.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hermosura de la mujer: 194, 206, 236.
Hero (y Leandro): 51, 57.
Herrera, Fernando de: 13, 141, 183, 218, 243, 250, 272-274.
Hervieux, L.: 284.
Hesíodo: 134.
hidalgos gallegos: 26, 27.
Hidra de Lerna, la: 58.
Hilario: 230, 235, 250.
Hildeberto de Lavardin: 235, 241, 249, 250, 283.
Hilka, Alfons: 290.
hipérbole sagrada (o sacroprofana), la: 15, 99, 201, 271, 291, 294, 298, 314.
Hipermestra: 57.
Hipócrates: 207.
Hipodamía, Ypodomía (= Breçaida): 13, 49.
Hipsicratea: 62.
Hipsípile: 135.
Historia de los cuarenta visires: 198, 199.
Historia Septem Sapientum: 143.
Historia troyana en prosa y verso (o polimétrica): 122.
Homero: 13, 26, 51, 65, 66, 313.
honra de la mujer: 102.
Horacio: 66, 92, 208, 209, 249, 271, 313.
Horozco, Sebastián de: 140, 287.
Hueffer, T.: 254.
Huizinga, Johan: 2, 15, 28, 30, 292.
humanismo italiano: 10.
humanismo renacentista: 27.
humorismo: 33.
Hurtado de Mendoza, Diego: 13, 235, 270, 319.

I

Ibn Gabirol, Salomón: 190, 284.
Ibn Hazm de Córdoba: 253, 255, 260, 284.
Ibn Zabara, Yosef ben Meir: 190, 191.
iconoclastas: 69.
ideales abstractos: 36.
ideales humanísticos: 253.
idolatría: 261.
Ifis y Anaxárete (personajes de Ovidio): 43, 44.
Ilíada: 55.
imagen y semejanza de Dios: 253.
Imitaciones de *La Celestina*: 17, 332.
Imola, Benvenuto de: 196.
Imperial, Francisco: 15, 53, 128, 302, 311, 317-319, 321, 336, 342, 344, 347, 351, 389.
imprecación amorosa: 92-94, 97, 118.
incesto: 110, 364.
incidentes cortesanos y caballerescos: 111.
incomprensión del traductor: 121.
Inés de Castro: 110-112, 114, 119.
infidelidades: 46.
infierno de enamorados: 117-119, 125, 129, 132.
ingenio (alegoría): 220.
inmortalidad de la fama: 262.
inquietud teológica: 29.
insertos poéticos (en textos narrativos): 99, 101, 103.
insignias de las artes: 60, 72.
instabilidad: 171.
interrogatorio sobre problemas naturales: 194.
intimidad con lo sagrado: 291, 293.
introspección (amorosa): 29, 36, 43, 76.
invención artística: 43.
inversión de valores: 168.
Ipomedon: 231, 242.
Iranzo, Miguel Lucas de: 26; cf. *Crónica de...*
Irena, infanta: 106, 128, 132.
Irene, -na, emperatriz: 69, 126, 127.
Isabel de Portugal: 79, 302, 303.
Isabel la Católica: 83, 201, 233, 236, 326.
Isifle: 135.
Isis: 207.
Italia: 13.
Italia, viajes de españoles a: 23, 24.
italianizante, poesía: 269, 270.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

J

jabalí de Calidonia: 49.
Jacinto: 352.
Jacme, Rey En: 154.
Jacob (el patriarca): 67.
Jacques de Lalaing: 27.
Jaeger, Werner: 190.
Jakemes: 285.
jardín paradisíaco: 113, 118.
Jarretera, la Orden de la: 120.
Jasón: 57.
Jean (o Juan) de Meung: 215, 224, 226, 281.
Jehan Bras-de-fer: 285.
Jerusalén, peregrinajes a: 17, 24, 52, 137.
Jesús: 298, 300.
Jesús de Sirac: 65.
Jireček, J.: 349, 350.
Jones, R. A.: 369.
joya 'gozo': 113, 143.
Juan II, corte de don: 23, 25, 28, 31, 32, 54, 76, 92, 99, 106, 144, 298, 299, 301, 305.
Juan de Génova: 68.
Juan Manuel, don: 6, 35, 61, 64.
Juana, Da., mujer de Enrique IV: 82.
Juana de Aragón: 274.
Juana de Arco: 69, 81.
Juana de Mendoza (mujer de Gómez Manrique): 304.
Juana, Da. (de Portugal): 83, 275.
Juana la Loca: 327.
Judá, el león de: 67.
judaísmo alejandrino: 12.
judaísmo español: 16.
juderías: 320, 336.
juderra, la bestia: 320, 321.
judíos: 17, 29, 320, 323, 325.
juego cortesano: 264.
Julia (personaje de la historia romana): 129.
Juliano el poeta: 213.
Juliano Pomerio (retórico africano): 164, 165.
Júpiter: 58, 212.
Jurgéla, C. R.: 130.
Justino = Trogo Pompeyo: 66, 67.
Juvenal: 57, 65, 208.

K

Kahane, Henry (R.): 18.
Kahane, Renée Toole: 5, 18, 339-353.
Kelso, Ruth: 284.
Kilgour, R. L.: 27.
Klibansky, R.: 252.
Koeppel: 50.
Köhler, R.: 247.
Kristeller, P. O.: 284.

L

labradores y menestrales: 27.
Lactancio: 59, 213.
Lai de Tydorel: 231, 242.
lais: 44.
Lamb, Charles: 246.
La Marche, Olivier de: 79.
Lanchetas, Rafael: 161.
Lang, Henry R.: 40, 113.
Lange, Wolf-Dieter: 337.
Langlois, Ch.-V.: 194.
Lapesa, Rafael: 6, 19, 20, 89, 138, 142, 309, 336, 377, 384, 390.
lapidarios: 194.
Lapo Gianni: 255, 256, 259, 265.
Larra, Mariano José de: 39, 342.
latinismos del siglo xv: 63, 100, 391.
Laudine: 224.
Laura: 220, 262, 263.
Laureola y Leriano (protagonistas): 104, 105.
lauzengier, tipo de: 25.
Lealtad (virtud personificada): 318.
Lecoy, Félix: 30, 309.
ledo: 22.
leesse (fr. ant.): 113, 142, 311.
Le Gentil, Pierre: 10, 30, 34, 74, 336.
Lehmann, P.: 68.
«Leomarte»: 46, 49, 122.
Léon Hebreo (Leone Ebreo): 152.
Leonor de Milán: 274.
Lesbo, las doncellas de: 75.
Levi, Ezio: 196.
léxico-etimológicos, problemas: 10, 15, 16.
leyes (mandamientos) de amor: 115.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lía (como modelo de belleza): 318.
Libro de la saviesa: 190.
Libro de los buenos proverbios: 190.
libro impreso concebido como símil: 226.
libros de caballerías: 111, 112.
licitud de amor: 197-199.
Lida de Malkiel, María Rosa: 1-20.
El amanecer mitológico: 62, 72.
La dama como obra maestra de Dios: 12, 14.
Un decir más de Francisco Imperial: 336.
Dido y su defensa en la litetura española: 1, 10, 180.
Fray Antonio de Guevara: 3.
La «Garcineida» de García de Toledo: 8.
La «General Estoria»: 137.
La hipérbole sagrada: 264.
La idea de la fama: 3, 11.
Jerusalén: 18.
Juan de Mena: 1-3, 11, 24, 30, 378, 389, 390.
Juan Rodríguez del Padrón: 7, 8.
Las literaturas artúricas de España y Portugal: 4.
La métrica de la Biblia...: 380.
Notas para la interpretación del «Libro de Buen Amor»: 188.
Nuevas notas sobre el «Libro de Buen Amor»: 7.
La originalidad artística de «La Celestina»: 2, 3, 6, 17, 179, 186.
Para la biografía de Juan de Mena: 298.
[Reseñas de E. R. Curtius]: 179.
Transmisión y recreación de temas grecolatinos: 1.
La visión del trasmundo: 3, 185.
Lida, Raimundo: 7, 179.
Liessa: 11, 28, 30, 36, 92, 106, 107, 119, 126, 128.
«limo de la tierra»: 123, 124.
Linares, Juan de: 96.
linda como una virgencita: 293.
lingüístico, análisis: 181.
lírica gallego-portuguesa: 10, 36, 40, 64, 73.
lírica trovadoresca (o cortesana): 25, 64, 271.
lirismo elegíaco: 269.
Lisbo(n)a: 331.
lisonja cortesana: 297.
Longfellow, Henry W.: 163.
López, P. Atanasio: 137.
López de Ayala, Pero: 34, 319, 320, 337, 387.
López de Haro, Diego: 307.
López Estrada, Francisco: 340, 342-345.
Lora, Francisco de: 96.
Lorenzo el Magnífico: 220, 253, 256, 260.
Loyola, Juan Batista: 217.
Lucano: 65, 66, 208, 386.
Lucas: 131.
Lucas de Tuy: 139.
Lucena, Fernando: 81.
Lucena (hermanos), Fernando y Vasco de: 79.
Lucena, Juan de: 27, 28, 48, 132, 326, 390, 391.
Luck, Congreso de: 130, 131.
Lucrecia: 115, 119, 363.
Lucrecio: 59, 208, 249, 281.
Luki, Luqui (¿topónimo?): 129-131.
Lull (Lulio, Llull), Ramón (Raimundo): 154, 283.
Luna, don Alvaro de: 15, 26-28, 39, 99, 105, 106, 132, 144, 301, 307, 384.
Luna, Benedetto de (el antipapa): 166, 168.
Luna de Penautier: 42.
Luquiens, F. B.: 312.
Lutero: 165.
Lydgate, John: 183.

LL

Llabia, Ramón de: 177.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Llabrés, Gabriel: 154.
Llano y Otáñez: 152.

M

Macías («el Enamorado»): 36, 38-42, 73, 85, 87, 90, 107, 117 (Mancias), 132, 306, 379.
Macrobio: 66, 67.
Machado, Antonio: 335.
Machaut, Guillaume de: 219, 222, 232.
madre consejera, la: 358.
Madreselva (personaje de J. R. del P.): 44, 45, 57, 120.
mágica, alusión: 363, 364.
Maimónides (= Moisés ben Maimón): 391.
maldiciones: 93-95.
malicia ingenua: 368, 371.
malmaridada, la: 365.
Malón de Chaide, fray Pedro: 152, 168.
manifestación del poder de Dios: 237.
Manilio: 208.
Manitius, M.: 47.
Manrique, Gómez: 23, 30, 94, 152, 174, 286, 304, 309, 379, 389, 390.
Manrique, Jorge: 4, 11, 12, 22, 29, 117, 145, 149, 162, 163, 166, 171, 176, 383.
maravillas: 363.
Marbodo de Rennes: 214, 278.
marcas de fábrica: 72.
Marcial: 22, 209, 282.
marco alegórico (de un cuento): 103.
Marco Antonio y Cleopatra: 250.
Marco Lombardo: 196.
March, Auzías (o Ausías): 131, 196, 218, 220, 233, 234, 308.
María (la Virgen): 303, 361.
María, Da., esposa de Carlos VII, 83.
María de Borgoña: 293.
María de Servia: 343.
María Angelina de Epiro: 350, 351.
Mariana, P. Juan: 83.
marido viejo: 365.
marido y mujer abandonada: 357.
Marie de France: 45.
Marijuán, Andresillo: 229.
marroquí (folklore judío): 355, 356, 361.
Marsilio Ficino: 253.
Marte o Mares: 26, 61, 212.
Martínez, Ferrand (arcediano): 196.
Martínez-Barbeito, C.: 137, 140, 141.
Martínez de Medina, Diego: 29, 111, 313-315.
Martínez de Medina, Gonzalo: 29, 340, 387, 388.
Martínez Ferrando, J. E.: 99.
Martorell, Joanot: 120, 121.
Massó Torrents, J.: 128.
Mateo (= Matthieu) de Vendôme (= Vindocinense): 67, 68, 235, 284.
Matfre Ermengaut: 214.
Matulka, Barbara: 102, 124, 188.
Mausol, -seolo: 44, 45, 120.
Mausolo, rey de Caria: 44.
Mayorga, el Conde de: 27.
Mazzeo, J. A.: 285.
McPheeters, D. W.: 138.
Mecenas: 386.
Medea: 57, 58.
mediadora entre cielo y tierra: 271.
medievales, formas: 30, 45.
Medina, Gonzalo de: 58, 111.
Medinaceli, Duque de: 299.
Medinasidonia, Duque de: 295
meditación devota: 280.
Medrano, Francisco de: 283.
Mejía (Mexía), Hernán: 28, 137.
«Melanchton» (= Philip Schwarzerd): 164.
Meléndez Valdés, Juan: 289.
Melibea: 266, 306.
Melisenda, la linda: 360, 361, 366.
melodías de romances: 357.
membrança: 138.
Mena, Juan de: 1, 2, 6, 10, 13, 15, 22, 25, 26, 30, 39, 43, 63, 64, 73, 76, 90, 92, 94, 114, 117, 132, 133, 146, 147, 224, 225, 247, 250, 251.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

260, 265, 280, 298-301, 380, 382, 383, 390, 391.
Comentario a la Coronación: 42, 54, 55, 93.
Contra los pecados mortales: 29, 174.
Coronación: 26, 44, 99.
Laberinto: 27, 31, 40, 44, 51, 53, 60, 135, 264, 298, 328, 383.
(La) Yliade en romance: 51, 54.
Méndez Zacoto, Gonçalo: 94.
Mendoza, Diego de: 32.
Mendoza, frey Iñigo de: 32, 303.
Menedemo (nombre de ayo, portavoz del autor): 325, 329.
Menéndez Pidal, Ramón: 2, 5, 9, 12, 14, 32, 33, 180, 184, 322, 333, 360, 372.
Menéndez (y) Pelayo, Marcelino: 9, 12, 31, 32, 50, 85, 106, 141, 153, 163-165, 168, 276, 384.
Meneses, J. de: 117.
mensaje confiado a una obra: 52, 53.
mentalidad medieval: 388.
Merlin (novela caballeresca francesa): 35, 60, 108, 111-113.
Merlo, Juan de: 27.
mescolanza de géneros: 64.
mesiánica, esperanza: 373.
metafísica: 279.
metáforas: 42, 214.
Metge, Bernat: 101.
método riguroso de investigación: 357.
Mexía, Pero: 152.
Meyer, Paul: 187.
Michaëlis de Vasconcelos, Carolina: 79, 91.
Migne, J.-P.: 67, 214, 282.
Miguel Angel Buonarroti = Michelangelo (como poeta): 183, 186, 199, 220, 237, 244, 248, 258, 268, 269, 283, 284.
Mil y una noches, Las: 110.
milagro de la hermosura, el: 269.
Millás Vallicrosa, J. M.: 284.
Milton, John: 282.
Minerva: 58.
minoría vanguardista, 278.
Minotauro: 58.
Mio Cid: 146.
Mira de (A)mescua, Antonio: 288.
Mirra: 352.
misoginismo: 75.
Mitjana, Rafael: 294, 295.
mitología y mitógrafos: 43, 51, 59, 69, 71, 72, 137, 214, 279, 302.
mitos como argumentos o ilustraciones: 58, 60.
Mitridates: 63.
modelo (literario), prototipo: 46, 216.
modernismo: 4, 181.
Módica, condesa de: 378.
«Molière» (Jean-Baptiste Poquelin): 285.
Molinet, Jean: 292, 293.
Monaci, Ernesto: 9.
monarquismo centralizador: 27.
Monja, fray Alfonso de la: 315.
Montanhago (trovador): 254.
Montaños, Alfonso de: 226, 233, 243.
Monteagudo, Enrique de: 308.
Montemayor, Jorge de: 86, 156, 162, 218, 221, 233.
Montoro, Antón de: 9, 15, 21, 22, 64, 93, 294-297.
monumento de los enamorados: 107, 108.
moral, acción o ley: 191, 207, 281.
moral más moderna: 364.
Morales, Ambrosio de: 160.
moralización medieval: 47.
Morato (= Amurates I): 340, 349.
Moravcsik, G.: 340, 349.
Morel-Fatio, A.: 55, 88.
Moreto, Agustín: 288.
Moscovia: 130.
mote y glosa: 36, 41.
motivos libreseos, 272.
Moxica, rey d'armas: 297.
«muerte de amores como la de »: 34.
«mulier pr(a)efertur viro»: 123, 125, 144.
Mundav, Anthony: 227.
Musas, las: 387.
Mussafia, Adolfo: 41, 84, 93.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

N

Narciso: 61, 270, 352.
Natura creatrix: 215, 281, 282.
naturaleza: 114, 191-193, 203, 204, 207-210, 220, 221, 226, 233, 272, 278, 279.
naturaleza, borradores de la: 248.
naturalismo naciente: 278.
nave(ta) del ingenio: 53, 80, 137.
Nebrija, Elio Antonio de: 322.
neo-clasicismo: 204.
neologismos grecolatinos: 138.
neoplatonismo: 189.
Niebla, conde de (= Juan Alfonso de Guzmán): 319, 320.
Nieva, Rafael de: 140.
ninfas: 43, 275.
Nino, hijo de Belo: 139.
Niño, don Pero: 33, 34.
Niobe: 353.
nobiliaria, posición: 28.
nobles enamorados: 331.
nobleza (como cualidad humana): 70.
nobleza, alta (clase social): 27.
noche cerrada: 51.
nodriza confidente: 46.
nombres clásicos ornamentales: 45.
nombres significativos: 45, 112, 113.
Nono: 213.
novedades de versificación: 311.
novela caballeresco-sentimental: 32, 101.
novelas de caballerías: 35.
«nuevo amor»: 365, 366.
Nuevo Testamento: 247, 261.
numero «siete»: 370.
Nuñez, Hernán: 27, 85.
Nuñez, Nicolás: 309.

O

obra mística 'mosaico': 112.
obscenidad medieval: 282.
obsequio de la dama: 202.
Ochoa, Eugenio de: 83, 138.
Odette (personaje creado por Proust): 229.
odio popular: 326.
Odisea, La: 223.
Olimpo, las diosas del: 243.
«omildat e paciencia» (virtudes personificadas): 318.
onomástico ficticio: 10.
Orán (como centro de cultura judeo-española): 356.
orden cósmico: 211.
Orden de la Madreselva: 45.
orden lógico, psicológico, histórico: 264.
Orfeo: 118.
Oriana: 46.
oriental, rasgo: 363.
Oriente, el judeo-español de: 357.
Orígenes: 151.
orígenes e influencias: 36.
ornamento estilístico: 279.
oro y pedrería: 368, 369.
ortodoxia: 279.
oscuras alusiones literarias: 316.
Otero Pedrayo, Ramón: 140.
«otoño» de la Edad Media: 15 19, 28, 30.
Oudin, César: 321, 323.
Ovidio: 25, 35, 42, 43, 46, 48, 49, 51, 52, 54, 56-58, 61, 65, 73, 75, 76, 98-101, 112, 119, 133, 140, 141, 209, 211, 212, 271, 281, 283, 313, 352, 386, 387, 389.

P

Padilla, Juan de: 31.
Padilla, Pedro de: 159, 162.
Padres de la Iglesia: 193.
palacio encantado: 30, 107, 129.
palacio subterráneo (como refugio): 106, 107.
Paléfato: 59, 60, 137.
Palencia, Alfonso de: 53.
Palgrave, Francis T.: 222, 246.
Pallavicino, Ferrante: 55.
Palmerín de Inglaterra: 246.
Palmerín de Oliva: 227.
panegírico de la dama: 100.
Parabola coenae (auto sacramental anónimo): 159.
Paradisi, A.: 348.
paraíso: 334.
paralelos y parangones de la da-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ma (con griegas y troyanas, etc.): 302, 316.
parangón con personas divinas: 298.
Pardo Bazán, Emilia condesa de: 283.
Pardo de la Cuesta, don Frances: 91.
Paredes, condesa de (virreina): 222.
Paris (y Elena): 56, 119.
Paris et Vienne: 312.
Parnaso: 75.
parodias devotas o litúrgicas: 29, 31, 41, 116, 228, 294, 308, 374.
pasajero, lo (de la belleza, etc.): 171.
Pasitae: 60.
Paso Honroso, el: 106.
pastor y pastora: 270, 365.
Patchell, Mary: 227, 246.
Paz y Mélia, A.: 9, 10, 22-26, 34, 37, 39-42, 47, 50, 52, 54, 57, 73, 79, 80, 83, 84, 88-90, 92, 93, 100, 110, 113, 118, 127, 128, 130, 131, 141, 188, 352.
Peccorone, Il: 245.
pedregal: 113.
Pedro Coméstor: 139, 153.
Pedro de Compostela: 34.
Pedro de Portugal, el condestable don: 46, 98, 116, 127, 132, 353.
Pedro de Toledo (traductor de Maimónides): 391.
Pedro Lombardo: 67, 68.
Peire Vidal: 42, 85, 183, 216, 221, 231, 260.
Peleo, Peleo: 389.
Penélope: 56, 58, 115, 134.
pensamiento popular: 370.
pensamiento teológico: 279.
Pentesilea: 58.
Peradotto, Lidia: 179, 182, 183.
pérdida del alma: 299.
Pérez, Luis (protonotario de Felipe II): 164, 168, 172.
Pérez de Guzmán, Fernán: 15, 28, 61, 67, 152, 166, 199, 313-317, 335, 336, 379, 381.
Pérez Galdós, Benito: 183, 229, 290.
Perez Gómez, A.: 88.
Pérez Pastor, Cristóbal: 321.
perfeccion física (de la amada): 237, 272.
perífrasis mitológico-astronómica: 81.
Pero Tafur: 24.
perro rabioso (como símil): 42.
perros de caza reconocidos: 106, 108.
Persio: 66, 362.
personalidad de un poeta: 21, 22, 77.
personificación alegórica: 128.
Petrarca, Francesco: 13, 68, 72-74, 76, 220, 232, 236, 252, 262-264, 272, 274, 276.
petrarquismo: 272, 274.
Philippe de Remi: 219.
Philomene: 221, 231.
Piccolomini, Alessandro: 285.
Piccolomini, Eneas Silvio: 35.
Picon, Jacinto Octavio: 13, 289.
Pidal, el marqués Pedro José: 82-84, 86, 314.
Pierides, las: 75.
Pietrangeli, Angelina R.: 18, 19.
Pietsch, Karl: 144.
Pinar, Jerónimo: 88.
«pintor» (Dios, Naturaleza): 226, 233, 236, 243.
Píramo y Tisbe: 57.
Pisano, Giovanni: 252.
Place, Edwin B.: 319-321, 336.
plagio: 121.
plato predilecto: 364.
Platón: 59, 65, 66, 191, 192, 207, 215, 252, 268.
platonico-cristianas, ideas: 278, 282.
platonismo: 185, 193, 243, 252, 262, 269, 271, 272, 274-279.
Plauto: 383.
plazo de la espera: 371.
plebe antisemita, la: 320.
pleitos literarios: 47.
Plinio: 66, 280.
Plutón: 212.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

poder y sabiduría del supren artífice: 240.
Poema de Alfonso XI: 333.
poesía como pasatiempo: 31.
poesía popular: 96, 357.
Policena: 233.
Policiano (= -ziano): 237, 260, 28.
Policreto: 232.
Polidoro: 244.
poliglota, la dama: 312.
Polo de Medina, S. Jacinto: 234
Polonia: 130, 131.
Pompeyo: 63.
porfías y rivalidades regionales 337.
pormenores escabrosos: 364.
Poro (rey vencido por Alejandro Magno): 352.
portavoz del autor: 325.
Posidonio: 150.
Post, Chandler R.: 9, 23, 39, 59, 142, 312, 336.
Pound, Ezra: 18.
Powers, E.: 282.
Prada, Andrés de: 22.
prejuicios nacionales: 378.
Preljubović, Tomás: 350.
prenda de reconocimiento: 359.
Prerrenacimiento: 1, 2, 7, 12.
prescindencia de erotismo: 279.
Presocráticos: 206, 207.
primavera: 98, 312.
primores y adornos: 369.
príncipe de un cuento de hadas, el: 358.
prisión, castigo del amor: 46.
prisiones amadas: 276.
prisiones y prisioneros: 367.
procesión de damas: 115.
procesión religiosa: 305.
procreación: 215.
producción poética encasillada en escuelas: 324.
profanación de lo religioso: 292.
profecías (políticas, de magos): 108, 110, 234, 247.
prolijidad medieval: 282.
promesa seductora: 367.
Promptuarium Exemplorum: 143.
prosa erudita: 64.
prosa y verso mezclados: 34.
proselitismo (de las escuelas filosóficas): 207.
Prosérpina: 43, 212.
protestas contra los desmanes: 294.
Proust, Marcel: 186, 229, 230.
Provenza, la (y su cultura): 13, 40, 217, 220, 254, 274, 277, 278.
Proverbios (libro bíblico): 373.
proverbios pareados: 40, 42.
providencialista, concepción: 191.
Prudencia: 100.
Prudencio: 213.
prueba cosmológica (del poder divino): 194, 236.
prueba de los leales amantes: 38.
Puerta de Jerez (en Sevilla): 334.
Puerto Carrero (poeta menor): 380, 381.
Pulgar, Hernando del: 27, 391.
pureza de sangre: 323.
Puymaigre, conde de: 92, 299.

Q

Queimado de Villalobos, Vasco: 79.
Quevedo y Villegas, Francisco de: 153.
Quintiliano: 47, 65.
Quinto Curcio: 79.
Quiñones, Pedro de: 25.
Quirós (poeta del siglo XV): 9, 21, 22, 32, 91, 147, 307.

R

rábanos, cardos de: 340.
raça 'rayo de sol, hilaza desigual': 16, 321.
racionalismo (del siglo XVIII): 203.
RADIUS (lat.): 16.
Rafael Sanzio: 252.
Rajna, Pio: 9, 32, 33, 225.
Ramírez Pagán, Diego: 88.
Raoul de Ferrières: 224, 237.
Raoul de Soissons: 242.
rastreo de fuentes: 180.
RATIŌ (lat.): 16.
Razón: 263.
razós provenzales: 80, 85.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

realismo: 36.
Rebellas, Mosén: 31.
recomendación de penitencia: 316.
Reconquista: 27, 28.
reconstrucción histórica: 181.
refinadora, la dama como: 278.
reflejo de Dios: 278.
Régnier, Mathurin: 285.
Régulo, Mario: 174.
reina, retrato de la: 303.
Reinosa, Rodrigo: 96.
religiosidad (honda, trivial): 28, 265, 303.
reminiscencias eruditas de la poesía latina: 56, 63.
remozamiento de textos medievales: 109.
Renacimiento (italiano, etc.): 51, 262, 313.
Renesse, T. de: 348.
Rennert, Hugo A.: 9, 22, 32, 73, 84, 91, 218.
renovación de la tradición: 378.
repertorio de la adoración religiosa: 292.
réplica y contrarréplica: 318, 319.
Reposiano: 209.
repositorios de saber impersonal: 75.
representación sagrada: 305.
represión de sentimientos (por norma estética): 281.
reproches amorosos: 92, 97.
requisitos del método filológico: 358.
res 'cabeza': 322.
responsabilidad moral: 197.
respuesta (como género literario): 314.
Respuesta en defensión del amor (obra anónima): 306.
retórica como recurso estilístico: 51, 52.
retóricos antiguos: 43.
retrato 'compendio', 'suma': 237, 260.
retruécanos (dobles y triples): 351.
Revelación de un ermitaño: 155.
revista de las grandezas: 177.
Rey Moro, el: 381.
Reyes Católicos, los: 17, 303, 326, 374, 376.
Ribadeneira, fray Pedro de: 152.
«Ricardo» (autor medieval): 65, 66.
Ricardo Corazón de León: 224, 235, 242.
rigores de la dama: 273.
Rilke, Rainer Maria: 186.
rincón solariego: 114.
Riquer, Martín de: 120, 121, 142, 143, 282, 308, 389.
rispetto (género folklórico toscano): 312.
ristra de comparaciones con diosas y heroínas: 302.
ristras de escritores ilustres: 313.
Robin, Léon: 249.
Roca del Padrón, la: 106, 107, 113, 114.
Rocabertí, Fra Huch Bernat de: 125, 126, 131, 132.
Rocafort, Joan: 131, 132.
Rodríguez de Montalvo, Garcí: 286 (cf. *Amadís de Gaula*).
Rodríguez del Padrón (o de la Cámara), Juan: 4, 7, 9, 15, 21 y sigs., 148, 306, 354, 379, 383.
Bursario (traducción de las *Heroidas*): 48, 49, 54, 57, 97, 102, 112, 122, 133, 135, 140.
Cadira de onor: 23-25, 28, 38, 39, 47, 52, 57, 65, 67, 69, 70, 71, 74, 76, 82 (Compendio), 138, 139.
Carta: 23, 25, 52, 61, 72, 97.
Compendio de los linajes de Galicia: 23, 28.
Dezir contra el amor del mundo: 29.
Diez mandamientos de amor: 10, 30, 31, 41, 116, 174.
Epístolas: 32, 34, 48, 52.
Estoria de dos amadores: 30, 32, 35, 38, 39, 64, 76, 99, 102, 105, 106, 108, 110-114, 118-120, 127, 130, 131, 133.
Fuego del divino rayo: 29.
Oriflama: 28.
Romances: 31-33.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Siervo libre de amor: 11, 23-25, 28, 30-32, 35, 38, 40, 48, 53, 59, 61-64, 74, 76, 86, 91, 92, 100, 119, 140, 142, 143.
Siete gozos de amor: 10, 30, 38, 90, 91, 97-100, 103, 104, 140, 142, 143.
Triunfo de las donas: 24, 28, 32, 35, 43, 44, 47, 52, 58, 62, 66, 69, 74, 76, 97, 100, 124-126, 129, 138, 142, 188.
Rodríguez Marín, Francisco: 187, 200, 205, 312.
Roiç de Corellas, Joan: 124.
Roig, Jaume (Jaime): 101, 155, 166.
Rojas, Agustín de: 153, 161.
Rojas, Fernando de (poeta del siglo xv): 61.
Román, el comendador: 308.
roman courtois: 44, 217.
Roman de la Rose: 61, 143, 221, 225, 311.
Roman de Troie: 98, 102, 235, 241.
romance (anónimo) basado en el *Sueño de Amor*: 116.
romance: Don Jaime de Aragón y la calavera: 158.
romances novelescos: 31.
romancero judeo-español (marroquí): 5, 19, 33, 374, 376.
Aliarda: 361.
¡Ay, qué rueda es Fortuna!: 375.
La boda estorbada: 359.
Las bodas en Paris: 365.
Bücar: 371.
La buena hija: 373, 374.
La buena labrandera: 373.
El cautivo del renegado: 373.
El conde Arnaldos: 364, 365.
Delgadina: 376.
Una hija tiene el rey: 375.
La infantina: 358, 362, 368.
Junto a los rios de Babilonia: 374.
La linda Melisenda: 360.
La muerte ocultada: 373.
En el nombre de Jesú(s): 372.
El polo: 363.
El robo de Elena: 364, 367.
Sépasé por todo el mundo: 369.
romancero peninsular: 10.
El Conde Niño: 33.
La hija del rey de Francia: 31, 33.
Infante Arnaldos: 31, 33.
Rosaflorida: 31, 33.
Tristán: 33.
Romero Murube, Joaquín: 335.
Ronsard, François: 69, 184.
ropas suntuosas: 380.
rosa agarena, la: 301.
Ross, W. D.: 282.
rostro de la amada, el: 302.
Rubió Balaguer, J.: 144, 340.
rufián: 325, 331.
Rufo, José: 235.
Ruiz, Juan: 6, 20, 34, 42, 146, 293, 308, 322.
Ruiz Aguilera, V.: 228.
Rust'hveli: 285.
Ryder, A. W.: 223.

S

sacrificio (no cumplido) de Isaac: 376.
Sahagún: 333.
saber 'soler': 16.
Sabiduria de Salomón: 261.
Safo: 57, 75, 180.
Saint Gelais, Mel(l)in de: 285.
sal rapina = *xren* 'mostaza de los alemanes'.
Salas Barbadillo, Alonso J. de: 54.
Salisbury, Juan de (John of): 152.
Sálmacis (nombre de ninfa): 42, 43.
Salomón: 155.
Salustio: 65, 66.
salvación cristiana: 277, 278.
Samaricante o Maracanda (= Samarcanda): 352.
San Agustín: 59, 67, 153, 169, 175, 252, 263, 264, 284, 289.
San Ambrosio: 67, 68, 151, 193, 284.
San Basilio: 151, 193, 252.
San Bernardo (de Claraval): 67, 284.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

San Buenaventura: 68, 165.
San Eugenio: 12.
San Euquerio, obispo de Lyon: 170-173, 175-178.
San Gregorio: 67, 68.
San Ildefonso: 63, 308 (*Santo Ylefonso*).
San Isidoro: 65-68, 138, 214, 225, 244, 282.
San Jerónimo: 59, 138, 151, 152, 284.
San(t) Jordi, Jordi de: 26, 222, 256, 257.
San Juan Crisóstomo: 12, 165-167, 169, 178.
San Pablo: 65, 66, 192, 200, 275.
San Pedro Crisólogo: 153.
San Pedro, Diego de: 9, 22, 30, 101-106, 201, 233, 236, 267, 308, 309.
San Próspero de Aquitania: 164, 165.
Sánchez, Catalina (de Ungría): 345.
Sánchez, Tomás Antonio: 84.
Sánchez Burguillos, Juan: 141.
Sánchez Calavera, Ferrán: 29, 64.
Sánchez Cantón, Fr. J.: 142.
Sánchez de Badajoz, Diego: 142.
Sánchez de Badajoz, Garci: 9, 13, 21-23, 30, 85-87, 148, 201, 260, 290, 309, 379.
Sánchez de Palenzuelos (¿Palazuelos?), Ferrand: 345.
Sánchez de Vercial, Clemente: 173, 286.
Sancho Panza: 228.
Sandoval, Diego de: 87.
Sandoval, fray Prudencio de: 327.
Santa Fe, Pedro de (poeta menor del siglo XV): 94, 307, 309
Santa María, Pablo de: 139.
Santiago (apóstol): 61.
Santillana, el Marqués de (= Iñigo López de Mendoza): 6, 13, 15, 19, 25-27, 32, 39, 64, 73, 76, 87, 92, 97, 114, 132, 138, 166, 232, 280, 302, 307, 377-391.
Bías contra Fortuna: 53, 380, 383, 384, 386, 387.
Canción a ruego de su primo: 381.
Comedieta de Ponza: 378, 383, 384, 386, 387.
Defunción de don Enrique de Villena: 385, 387.
Doctrinal: 384.
Infierno de los enamorados: 40, 91, 142.
Preguntas: 382.
Pro(h)emio y carta al Condestable de Portugal: 41, 99, 380.
Proverbios: 174, 381-383, 389.
Querella de amor: 375.
Questión hecha a don Alonso de Cartagena: 380.
Serranillas: 383.
Sonetos fechos al itálico modo: 31, 220, 378.
Sueños: 9, 142, 383, 385, 386.
Triumphete de amor: 9, 138, 142.
Villancico: 379.
Santo Tomás de Aquino: 67, 165, 214, 215, 252.
Santob de Carrión: 143, 154, 379, 390.
Sara y Agar: 150.
Sarmiento de Gamboa, Pedro: 152.
sátira social: 331.
Saturno: 26.
Sbaralea (analista franciscano): 137, 141.
Scaglione, Aldo D.: 179.
Schiff, Mario: 166.
Schmid, W.: 351.
Schutz, Alexander H.: 183.
Scudieri-Ruggeri, Iole: 309.
secuaces de Jesús, los: 325.
seductora y seducido: 360.
Sedulio: 213.
Segovia: 345.
sello (concebido como un símil): 226.
sellos de las sociedades: 72.
Semíramis: 60.
Sempronio: 384.
Semtob — *Véase* Santob de Carrión.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Séneca el hijo (el dramaturgo): 46, 47, 65.
Séneca el padre (el filósofo): 46-48, 52, 76, 213, 217, 328, 378.
Senn, A.: 7, 130.
sensacionalismo plebeyo medieval: 48.
sentimentalismo (historia, novela): 28, 44.
sentimiento de la naturaleza: 211.
Señeri, Pablo (= Paolo Segneri): 153.
sepulcro fastuoso: 129.
Sepúlveda, Lorenzo de: 141.
Serenata: 237.
Serís, Homero: 138.
Sermón de la Montaña, el: 386.
servicio amoroso: 34.
Sevilla: 320.
Shakespeare, William: 50, 181, 219, 220, 226, 248, 249, 309.
Sidrac: 194.
sierpes o serpientes: 336.
«Sierta e Carida»: 54, 128.
siglo XII: 278.
Siglos de Oro: 13.
Silva, Feliciano de: 114, 116.
Silva de Zaragoza (Tercera parte): 361.
Silveira, Fernão de (= el *coudel* mor): 94, 116, 118.
Silvestre, Bernardo: 186, 215, 281.
Silvestre, Gregorio: 40.
simbolismo de colores: 45.
símbolos literarios: 95.
simetrías y rimas: 63.
símiles con flores: 311, 314.
símiles con luces: 312.
Sindéresis: 100.
sintaxis de los romances: 357.
sintaxis latinizante: 63.
sirvientes: 331.
sistematización excesiva: 281.
sobrenatural, elemento: 35, 59.
Socrates: 190.
Solalinde, Antonio G.: 151.
solidaridad de las castas nobles: 27.
Somoza, José: 240.
Sordello: 214, 231.
Soredamor: 219.
Soria (poeta menor del siglo XV): 309.
Spitzer, Leo: 16, 321.
Stevenson, Robert: 230.
Stúñiga, Lope de: 147, 266, 307.
subdivisiones discretas: 182.
subjuntivo e indicativo confundidos: 316.
sueños alegóricos: 49, 51.
Suero de Quiñones: 106.
Suero de Ribera: 13, 29, 87, 267, 309.
suicidio: 46, 107, 108, 110.
superioridad de la mujer: 122, 123, 143, 144, 187, 249.
superstición popular: 331.
Suplemento a la Crónica de Enrique III: 343.

T

Tamerlán: 340, 342-347, 352.
Tamurbeque: 340.
Tansillo, Luigi: 218, 268, 274.
Tapia, Juan de (poeta del siglo XV): 9, 13, 21, 22, 91, 148, 149, 218, 226, 233, 251, 266, 290, 299, 307, 309.
Tarraconensis (provincia romana): 328.
tártaros: 339.
Tasso, Bernardo: 218.
técnica de poesías polémicas: 318.
tecnicismos de música: 380.
tema poético de la ciudad, el: 17.
Tennyson, Alfred: 286.
teología prolija: 331.
teológica, hipérbole: 312, 314.
teológico, concepto: 300, 303.
teoría de las ideas: 253.
teoría del análisis literario: 181.
tercera: 46, 202.
Terencio: 66.
ternura conyugal: 304.
Tertuliano: 75, 197, 284.
Teseo: 57, 118.
Thomas, Henry: 116.
Thompson, Stith: 158, 182.
Tiberiano: 281.
Ticknor, George: 83, 84.
Tiempo: 212.
Tigri, G.: 204.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Timoneda, Juan de: 331.
tipología: 181.
Tirant lo Blanc(h): 113, 121-124, 188, 189.
«Tirso de Molina»: 129, 153, 160, 288.
todo el santo día (en sentido peyorativo): 293.
Toffanin, C.: 253.
Toledo: 346.
Tolomeo (el astrónomo): 66, 67, 385.
Tolomeos (la dinastía): 384.
Tommaseo, Niccolò: 312.
tono afectivo (emotivo): 379.
topografía gallega: 114.
topos de la ausencia: 25.
topos *cativa-señora*: 12.
topos de la desesperación: 25.
topos de la partida: 25.
toques decorativos, fugaces: 269.
torneos y danzas (de la Edad Media tardía): 46, 305.
torneos poéticos: 31.
Toro, el Arcediano de: 37.
Torquemada, Antonio de: 382.
Torre, el Bachiller de la: 22, 308.
Torre, Fernando de la: 47, 48, 131, 132, 150, 391.
Torre, Francisco de la: 13, 218, 271.
Torrellas, Pedro (Pere): 102, 124, 155, 156, 188.
Torres, Juan de: 307.
Torres Naharro, Bartolomé de: 13, 234, 267.
tórtola viuda: 96.
Tovar, Antonio: 346, 351.
tradición y transmisión literarias: 378, 379.
tradicionalismo arrogante: 28.
traducción (al francés) de J. R. del Padrón: 79-81.
Tragicomedia de Calisto y Melibea (= *La Celestina*): 2, 3, 6, 15, 105, 146, 179, 201, 202, 214, 226, 233, 236, 243, 277, 306, 309, 331, 383.
Tragicomedia de Lisandro y Roselia: 202, 217.
Transfiguración: 304.
transformación mitológica (=metamorfosis): 43.
transformacional, análisis: 14.
Transilvania: 349, 350.
transmisión folklórica: 356.
tratados didácticos: 34, 63.
tratamiento de las fuentes: 378.
trayectorias de los géneros: 377.
trazado de influjos y herencias: 277.
Tremedon-te, -cia: 44.
Tristán (presunta etimología): 45.
Tristán, romance de (francés, español): 33, 108.
Tristán (de Leonís): 35, 108.
Triste deleitación: 142, 143.
tristeza y reproche, tono de: 359.
tropiezos y confusiones (de Santillana): 384, 385.
trovadores provenzales: 183.
troyano, el ciclo: 35.
Troylos: 48, 51, 76, 121.
Troyol: 129.
turcos: 339.
tutela eclesiástica: 278.
Tuy, Lucas de: 54.

U

Ubi sunt?: 165, 176.
Ulises: 57.
Unamuno, Miguel de: 246.
Urrea, Pedro Manuel de: 325, 331.

V

Vaca, Francisco: 303.
Vagnes 'Evadne' (mujer de Capaneo): 385.
Valbuena (o Balbuena), Bernardo de: 287.
Valdés, Alfonso de: 174.
Valdés, Juan de: 22, 39, 90, 337.
Valencia (la ciudad): 334.
Valencia, fray Diego de: 28, 337.
Valenzuela, Juan de: 26.
Valera, mosén Diego de: 27, 28, 30, 45, 97, 166, 309, 326.
Valera, Juan: 13, 183, 186, 205, 241, 276, 283.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Valerio, Máximo: 67, 173, 175, 385, 388.
Valladares de Valdomar, Juan: 160.
Valladolid: 327.
Valtierra, Juan de: 309.
Vandalia 'Andalucía': 328.
«vandálico» confundido con «bavárico»: 328.
Vanderford, K. H.: 39, 40.
Vanegas (o Venegas) de(l) Busto, Alejo: 157.
vanidad de riquezas desvanecidas: 177.
variaciones sobre un concepto: 216.
variante verbal: 93, 362.
¿vasallaje o alianza dinástica?: 328.
Vasconcelos, A. de: 112.
Vasmer, Max: 348.
Vázquez: 88.
Vega, Lope de: 6, 20, 32, 89, 228, 335.
Barquillas: 382.
La boba para los otros y discreta para sí: 199.
La Dorotea: 234.
Egloga a la muerte de fray Hortensio Paravicino: 166.
Epístolas: 166.
Las grandezas de Alejandro: 288.
Guzmán el Bravo: 238, 382.
El hijo de los leones: 238.
Introducción a la justicia poética de «San Isidro»: 21.
San Isidro: 21.
Los melindres de Belisa: 382.
Nicolás de Tolentino, San: 142.
El peregrino en su patria: 153.
Peribáñez: 45.
El premio de bien hablar: 247.
El premio de la hermosura: 238, 288.
El príncipe despeñado: 142.
El remedio en la desdicha: 159.
Sonetos: 166.
El vaquero de Moraña: 382.
Vega, Pedro de: 323.
Vegecio: 66, 67.
Velasco (poeta del siglo xv): 148.
Velázquez de Velasco, A.: 245.
Vellocino de Oro, el: 58.
Vendrell de Millás, Francisca: 88.
veneración por la majestad temporal: 292.
Venus: 212, 247, 275.
Veragüe, Pe(d)ro de: 322.
Vesta: 30, 107.
viajes, experiencias ganadas en los: 72.
Vicente, Gil: 15, 32, 199, 218, 234, 289, 305.
Vicente de Beauvais: 68, 69.
Victoria, Baltasar de: 22.
vida campesina: 337.
Vida de Ovidio: 133-135.
Vida del trovador Juan Rodríguez de la Cámara (anónima): 23, 24, 82-87.
vidas provenzales: 85.
El Viejo, el Amor y la Hermosa (diálogo, ¿de Rodrigo Cota?): 381.
Villalobos, Juan de: 309.
Villalpando, Francisco de: 30, 31, 309.
villancicos: 91.
Villar, Martín: 331.
Villegas, Antonio de: 140.
Villena, don Enrique de: 39.
Vimioso, conde de: 119.
Virgen, la: 225, 226, 291, 293, 295, 299, 302, 303, 361, 376 (cf. *María*).
Virgilio: 6, 26, 52, 56, 65, 76, 114, 208, 271, 275, 313, 385, 386.
virtudes personificadas: 42, 105.
visiones místicas, paradisíacas: 271.
Visorrey 'Virrey', *Visodiós*: 296.
Viterbo, Godofredo de: 139.
Vitoldo (Gran Duque de Lituania): 129-131.
Vulcán: 26, 61.
vulgaridad frente al coloquialismo: 347.

W

Wadding, Lucas (analista franciscano): 22, 137, 141.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Waitz, G.: 67.
Weisser, F.: 293.
Whitfield, Francis J.: 7, 130.
Williams, J. D.: 217.
Wilmotte, Maurice: 285.
Wilson, Edward M.: 179.
Witte, K.: 71.
Wolf, Ferdinand: 82, 360.
Wolfson, H. A.: 191.
Woolley, Sir C. Leonard: 376.

X

Xalabin, Jacob: 340.

Y

Yanguas, Fernando de: 30, 309.
Yehudá ha-Leví: 190.
«Ynteretario» (= ¿Itinerario?): 67, 68.
yuxtaposición de elementos contradictorios (cristianos y paganos, fábula e historia): 30, 51, 62, 67.

Z

Zapata, Luis: 141.
Zavas y Sotomayor, María de: 158.
Zéfiro (Zephyro): 388.
Zerbino, príncipe de Escocia: 225.
Zoroaster (o -astro): 139.
Zorrilla, José: 240, 241.
zozobra de los conversos: 330.
Zuben (< župan): 349.
Zurita, Jerónimo de: 382.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Se terminó de imprimir en
la Ciudad de Madrid en el
mes de Octubre de 1977

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN